STUDII CRITICE

Volumul II

I. GHEREA
(C. DoBROGEANU)

STUDII CRITICE

VOLUMUL II

EDIȚIUNEA 1ª

întâia mie exemplare

BUCURESCI

EDITURA LIBRĂRIEI SOCECU & Comp.
Calea Victoriei 21 (Vechiu No. 7)
1891

Prefață

(La ediția 1)

în acest volum au intrat toate articolele ce au fost tipărite în *Contemporanul* şi care n-au găsit loc în volumul întîi. Aşa e *Ştefan Hudici. Turgheniev* şi *Dostoievski* sînt două schițe mici, dintre care cea dintîi a fost tipărită ca introducere pentru romanul lui Turgheniev *Generație nouă,* ce a fost tipărită în *Drepturile omului,* iar a doua, ca introducere pentru romanul lui Dostoievski *Umiliții şi ofensații* *, care s-a tipărit în *Românul. Ceva despre clasicism şi romantism* a fost tipărită în *Contemporanul* sub titlul de *Schițe critice.* Această schiță, după planul făcut, trebuia să fie urmată de altele, unde trebuia să fie vorba de epoca Renaşterii, de clasicismul francez al lui Corneille, Racine etc, de romantismul şcoalei lui Hugo şi, în sfîrşit, de realismul şi naturalismul modern. Dacă îmi vor permite împrejurările, voi urma aceste schițe. *Personalitatea şi morala în artă* a fost tipărit în *Contemporanul* sub titlul *Către d-l Maiorescu.* Aici am tipărit articolul aproape fără schimbări. Toate celelalte articole sînt inedite.

/1891/

C.D.G.

* [Umiliți şi obidiți.]

ASUPRA CRITICII METAFIZICE ŞI CELEI ŞTIINŢIFICE

(Răspuns d-lui Bogdan) [33]

> ***Ich erinnere hier meine Leser, dass diese Blätter nichts weniger als ein System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulosen die ich mache. Meine Gedanken mogen sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu zviderspre-chen scheinen ; wenn es denn nur Gedanken sind bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als*** fermenta cognitionis * ***ausstreuen.***
>
> **LESSING**
>
> ***(„Hamburgische Dramaturgie", 296)***

> ***Aici trebuie să aduc aminte cititorilor mei că aceste pagini nu conţin nicidecum un sistem. Deci eu nu sînt obligat să lămuresc toate greutăţile ce arăt. Gîndurile mele pot să nu se lege, ba pot chiar părea contrazicătoare ; numai să fie gînduri, care vă vor da prilej să gîndiţi şi dv. Aici voi numai să răspîndesc*** fermenta cognitionis.
>
> **LESSING'**

Una din cele mai întrebuinţate forme ale scrierii e, desigur, forma polemicii. Polemica e şi foarte necesară şî foarte folositoare. Că din ciocnirea ideilor iese scînteia adevărului nu e un cuvînt deşert ci un mare adevăr. Forma polemicii e una din cele mai nimerite forme literare şi ştiinţifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi, şi e una din cele mai nimerite forme literare şi ştiinţifice pentru propagarea în masa publicului a unor

*** [Germenii cunoaşterii.]**

adevăruri literare şi ştiinţifice. Alte forme pot să aibă, şi în adevăr, au avantajele lor. Aşa, spre exemplu, o expunere largă şi sistematică, o expunere completă a unei chestiuni, într-un op voluminos e, desigur, preferabilă în multe privinţe unor articole polemice, unde necesarmente va lipsi şi sistematizare şi *complecticitate.* Dar o astfel de expunere sistematică şi completă poate să fie bună numai în ţările foarte culturale, şi acolo chiar pentru un cerc. mic de oameni învăţaţi. Pentru grosul publicului însă, chiar şi în ţările cele mai culte, dar mai ales în ţările mai puţin culte, forma polemică e mai nimerită şi, de multe ori chiar, unica posibilă. Tratate sistematice pot să se tipărească, dar nu vor fi citite. Aceste cîteva cuvinte mă cred dator să le spun cititorilor mei, care s-or fi mirînd poate că volumul întîi l-am început cu un articol polemic *, că volumul al doilea îl încep iarăşi cu un articol polemic** şi că, în general, întrebuinţez aşa de des forma polemică. Prefer forma polemică pentru că în condiţiunile actuale, în care noi scriem şi sîntem citiţi, e una din cele mai nimerite pentru expunerea şi răspîndirea adevărurilor literare şi ştiinţifice.

Aceste cîteva cuvinte pot să arate cititorilor mei cît de binevenită socotesc orice critică, orice observaţie făcută scrierilor mele. La astfel de observaţii voi răspunde totdeauna cu mare plăcere, recunoscînd că am greşit, dacă am greşit, — dovedind că greşesc criticii mei dacă voi rămîne convins, şi după observaţiile făcute, că eu am dreptate. Dar dintre toţi cîţi au scris despre criticile mele, de ce mă ocup acuma numai de articolul d-lui Bogdan ? Cauza e următoarea. Toţi cîţi au scris despre criticile mele, deşi se deosebesc de mine în unele privinţe, stau însă mai toţi pe acelaşi teren modern ştiinţific ca şi mine. D-l Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparţine unui *lagăr* protivnic cu desăvîrşire mie şi vederilor mele. D-l Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui da-

*** {Studii critice, voi I, 1890.]**
**** [Studii critice, voi. II, 1891.]**

toresc cel dintîi răspuns. D-l Bogdan începe articolul său prin expunerea teoriilor estetice şi critice ale lui Taine şi Brandes. Şi începe d-l Bogdan cu expunerea acestor teorii pentru că, după d-lui, Taine şi Brandes m-au învăţat „ce *să fac".* Taine şi Brandes au fost exclusivii învăţători ai mei. D-l Bogdan a fost atît de sigur de aceasta încît, pentru a expune teoriile lui Taine şi Brandes, n-a găsit de cuviinţă de a studia mai de aproape pe aceşti scriitori şi de a expune teoriile direct din scrierile lor, ci le expune după cîteva pagini din articolul meu *Asupra criticii,* unde însă e vorba de critica modernă în general, nu exclusiv de teoriile lui Taine. Din această cauză d-l Bogdan expune greşit pe Taine. Aşa, spre exemplu, o parte esenţială a teoriei şi a metodei lui Taine e aşa-numitul *caracter dominant,* ori calitate principală (qualitee maîtresse) pe care fiecare artist, ca şi fiecare epocă artistică, îl are. Această calitate principală şi generatrice odată găsită, toate celelalte calităţi decurg din ea şi se explică prin ea. Despre această parte a teoriei şi* metodei lui Taine d-l Bogdan nici nu pomeneşte. De ce ? Pentru că, în cîteva pagini din articolul meu asupra criticii, nici eu nu vorbesc despre aceasta. Dar eu nu expuneam acolo teoriile lui Taine, ci insistam asupra curentului criticii şi esteticii moderne în general, ce se afirmă în Europa occidentală, şi din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur. Teoria lui Taine însă despre calitatea dominantă şi generatrice îmi părea cam metafizică, puţin sigură şi de aceea n-am vorbit despre ea. D-l Bogdan însă, care zicea că expune teoriile lui Taine, trebuia neapărat să pomenească măcar despre rolul ce joacă caracterul ori calitatea dominantă în teoriile estetice şi literare ale lui Taine. Aiei nu e loc de a vorbi despre multe alte puncte, în care nu sînt deloc de părerea lui Taine, asta voi face-o altădată. Aici e vorba numai de felul cum critică d-l Bogdan. Şi în felul cum critică d-lui e expus să facă, între altele, şi următoarea greşeală. Crezînd că mă critică pe mine, va critica în realitate pe Taine şi crezînd că critică pe Taine va critica nişte lucruri pe care Taine nu le-a zis niciodată. Dar d-l Bogdan face altceva : el uneori nu critică nici ceea ce am zis eu, nici ceea ce a zis Taine, ci propriile sale închipuiri. Aşa, citind pe d-l Bogdan, ai crede că ceea ce cer eu criticii e să afle numai cum a fost artistul şi cum a fost societatea care

l-a influențat. Şi odată ce aş cere numai atîta, şi nimic mai mult, atunci în adevăr aş preface critica literară în o parte a istoriei literaturii. Adevărul însă este că eu cer şi asta, dar cer şi multe altele, despre care nici nu pomeneşte d-l Bogdan. Aşa, în articolul meu *Asupra criticii,* unicul aproape pe care-l are în vedere d-l Bogdan, am formulat în patru puncte cam ceea ce aş cere eu unei critici moderne, aşa cum o înţeleg eu. în scurt, iată ce am zis acolo. Întîi, critica trebuie să stabilească legătura între producţiunea artistică şi artist, analizînd forţele vii creatrice, care au făcut producţiunea artistică, adică analizînd pe artist. Bineînţeles că, analizînd pe artist din punctul de vedere fiziologic, psihologic, moral etc, vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist şi, analizîndu-l pe acesta din urmă, vom stabili astfel şi legătura între mediul înconjurător şi producţiunea artistică, cu alte cuvinte vom stabili influenţa mediului cosmic şi social (mai ales social) asupra producţiunei artistice.' Al doilea, considerînd acuma producţiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influenţă va avea producţiunea artistică asupra publicului. Adică ce anume simţăminte afective şi morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. Odată ştiind ce anume influenţă va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de puternică e această influenţă, adică trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de talentuoasă ori genială e opera artistului. Al patrulea. Odată ştiind ce anume impresii, idei, simţăminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu ppera-i artistică, ne produce acest şir de impresii, imagini, idei, simţăminte. Dacă e vorba, spre exemplu, de o poemă, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinaţia diferită a imaginilor etc... Cu mici perifraze, aceasta am zis în articolul meu asupra criticii şi am adăugat: „într-un cuvînt, în răspunsul la aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă după opinia noastră : de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfîrşit, prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră". Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curînd să-mi facă observaţie că cererile mele, pe care le fac criticii, sînt prea

vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută şi din punctul de vedere filozofic, etic, social, şi din cel artistic propriu-zis. Ce face însă d-l Bogdan ? D-lui îmi ia numai punctul întîi, şi chiar acest punct îl reduce, îl micşorează prin observări ca următoarele : „Ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheş" şi, nepomenind deloc despre punctele celelalte, tot d-lui se miră : „Ce e aceasta ? istorie ori critică estetică ?" Şi aceasta nu e unicul exemplu. Aşa, vorbind de tendinţele mele sociale, d-l Bogdan zice : „Cestiunea se complică aici cu cercetări etice şi sociologice, pentru că trebuie numaidecît să fie lămurit; ce vei cere în acest caz la opera de artă ? Vom vedea pe Gherea cerînd artistului modern ce ar pune *el* în operă, tendinţele sale sociale ; aşadar vom vedea cum critica lui Gherea va înceta a fi obiectivă, istorică, şi a fi foarte subiectivă". x\şadar, eu cer artistului să pună în opera-i artistică ceea ce aş fi pus eu. Prevăzînd încă de mult o astfel de obiecţiune, am explicat în articolul *Tendenţionismul şi tezismul în artă* * că ceea ce în adevăr cer artistului e sinceritatea ; e ca în opera lui să exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine străine. „Zi, poete — spuneam eu —, aceea ce-ţi arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie... etc". Cred că aceasta e ceva cu totul diferit de cererea pe care aş face-o eu, după d-l Bogdan, unui poet. Bineînţeles că, odată creată, o operă artistică e supusă criticii, şi critica va constata tendinţele pe care le conţine. Dacă criticul e contra acestor tendinţe, natural că va spune că e contra. Asemenea, e foarte natural ca un critic, avind anumite convingeri, să dorească ca aceleaşi convingeri şi simţăminte să le aibă şi poeţii, cu atît mai mult cu cît poeţii sugerează simţămintele ce le au cititorilor lor. Critica absolut obiectivă, în sensul cum o înţelege d-l Bogdan, eu o socotesc imposibilă, ceea ce voi explica cu altă ocazie.

în articolul meu *Asupra criticii,* am numit critica, care a precedat criticii moderne ştiinţifice, critică judecătorească. Se înţelege că n-am avut pretenţiune într-un articol de revistă să caracterizez întreaga mişcare critică de la Aristotele încoace ; şi, dacă ar fi fost s-o fac, aş fi numit-o, poate mai bine, metafizico-judecătorească. Dar, în sfîrşit,

*** [Vezi volumul de faţă, p. 192—214.]**

i-am zis critică judecătorească. în privința acestui cuvînt d-l Bogdan zice următoarele : „D-l Gherea se folosește de cuvîntul *«judecătoresc»* fiindcă îi lipsește o idee". Și în altă parte : „D-l Gherea micșorează obiectul ca să-l poată batjocori cu ironicul cuvînt *judecătoresc"*. Așadar „critica judecătorească" e un cuvînt deșert, pe care-l întrebuințez în lipsa unei idei, și e un cuvînt ironic, pe care l-am inventat eu pentru batjocură. Și ce e mai curios e că aceasta o spune un om care a învățat estetica în Germania. Criticii în general, și criticii germani în special, au întrebuințat, de nenumărate ori, acest cuvînt, ori cuvinte similare, și foarte în serios. Așa, ca să nu mergem departe, chiar W. Scherer, pe care îl citează d-l Bogdan și, mai ales, Lessing, în *Hamburgische Dramaturgie* ori în *Laokoon,* întrebuințează de o mulțime de ori cuvîntul *„Kunstrichter",* adică judecător de artă. Iar d-l Bogdan crede că acest cuvînt l-am întrebuințat numai eu. Dar ce să vorbim de alții ? D-l Bogdan el însuși întrebuințează același cuvînt, și într-un sens foarte serios. „D-l Maiorescu — zice d-l Bogdan — se pronunță asupra operelor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice care s-au stabilit încetul cu încetul, prin munca continuă a celor mai distinse capete". Dacă d-l Maiorescu *judecă* producțiunile artistice în virtutea unor anumite principii, de ce se miră d-l Bogdan că eu vorbesic de critica judecătorească ? O școală dar judecătorească, care judecă operele de artă în virtutea unor anumite legi, există, și deci există critica judecătorească. Nu este dar un cuvînt deșert, și nu e o idee ce mi-a lipsit mie, ci sînt cunoștințele care i-au lipsit d-lui Bogdan, ce l-au făcut să se minuneze de cuvîntul „judecătoresc". Am văzut pînă acuma cîteva mostre pentru a înțelege cam felul cum critică d-l Bogdan. Să vedem acuma cum d-l Bogdan, devenind tot mai agresiv, expune propriile vederi ale d-sale.

La începutul criticii, d-l Bogdan,* vorbind de influența mediului social asupra artistului și producțiunilor artistice, face următoarea observație ironică la adresa mea : „Scherer află că aceste lucruri se înțeleg de la sine, iar Gherea crede că-i necesară o validitare polemică a lor". La acestea aș putea răspunde că ceea ce se înțelege de la sine pentru Scherer poate să ceară o validitare foarte

anevoioasă pentru alții și că sînt lucruri care par foarte clare pe cînd în adevăr sînt foarte grele și încîlcite. Dar să vedem, în sfîrșit, părerea d-lui Bogdan :

„Vrea oare d-l Gherea să facă pe oamenii serioși să crează că Eminescu n-ar fi putut, dacă ar fi voit, să trăiască tot atît de bine ca d-sa ? Or poate că vrea să-i facă să crează că Eminescu, dacă ar fi trăit în alte condițiuni, ar fi gîndit altfel ?

Dacă aceasta o voiește, atunci nu a simțit niciodată ce vrea să zică un om, care nu e ca toți oamenii, nici a înțeles ce vra să zică *originalitate și caracter individual* în înțelesul etic al cuvîntului. Și greșeala fundamentală a criticilor, pe care d-l Gherea și i-a luat drept povață, e că n-au ajuns încă să-și dea seamă ce absurd e a lua drept rezultat al înrîuririlor sociale *caracterul moral și intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinți și se naște după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns, *afară de societate,* la deplina lui dezvoltare organică".

D-l Bogdan vorbea cu ironie despre stăruințele mele de a desluși chestiunea influenței mediului asupra artistului și lucrărilor artistice pentru că sînt lucruri care se înțeleg de la sine. în cuvintele citate se arată însă că e chiar d-l Bogdan care e departe de a se fi lămurit asupra sensului influenței mediului social. Așadar, a socoti caracterul și intelectul omului drept rezultat al înrîuririlor mediului e absurd pentru că... omul e zămislit de doi părinți și în nouă luni în pântecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică. Frumos argument. Dar părinții nu fac și ei parte din mediul cosmic și social ? Dar organismul fiziologic și psihologic al părinților nu e fasonat sub înrîurirea mediului înconjurător în general și mediului social în special? E oare indiferent dacă părinții omului au crescut, pînă la însurătoare și după ea, într-o societate liberă, ca oameni liberi și culți, sau într-o societate sclavagistă, ca sclavi ignoranți ? E oare indiferent dacă muma omului, pînă la zămislire și după ea, a trăit în aer curat, în belșug, iubind pe bărbatul său ori a trăit în societatea capitalistă ca proletară, lucrînd 16 bre pe zi în mine de cărbuni și bătută de bărbatul ei chiar în timpul sarcinii ? Sînt oare indiferente toate acestea pentru acela care în nouă luni ajunge la deplina lui dezvoltare organică ? Și e oare permis în ziua de azi de a vorbi de cele nouă luni, în care omul e afară de înrîu-

ririle mediului social, cînd se ştie că e destul ca tatăl să fie un beţiv ca să se nască un idiot, că e destul ca muma să simtă o mare nenorocire ca să se nască un isteric ?

Greşeala fundamentală a criticilor pe care d-l Bogdan i-a^luat drept povaţă, vom zice şi noi la rîndul nostru, e că n-au ajuns încă să-şi dea seama ce absurd este de a lua drept mediu înconjurător numai o parte a acestui mediu şi de a preface restul în entităţi metafizice, unde ei îşi plasează lumea lor transcendentală. Cînd critica modernă ştiinţifică vorbeşte de mediul înconjurător imediat, ce înrîureşte asupra artistului, ea nu uită bineînţeles sensul cel larg al cuvîntului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e productul unei lungi evoluţii, ea nu uită puterea eredităţii şi atavismului, bineînţeles nefăcînd din ereditate şi atavism entităţi metafizice.

Cînd e vorba de literatura unui popor întreg cum e cel englez, atuncea Taine va studia mediul cosmic şi social nu cu o generaţie înainte, ci cu două mii de ani înainte. In ştiinţa modernă, dacă poate să fie o neînţelegere, e numai în chestia relativei importanţe în fasonarea caracterului psihic, moral, intelectual al omului prin ereditate şi atavism, dintr-o parte, şi prin mediul imediat, din altă parte. Unii dau mai mult preţ eredităţii, alţii educaţiunei şi mediului imediat. Eu personal sînt încredinţat că mediului imediat, în care trăieşte omul, şi mai ales mediului social, pînă acuma, nu i s-a dat importanţa pe care o are în adevăr. Se înţelege, omul se naşte cu un anumit creier, cu oarecare tendinţe psihice, intelectuale şi chiar morale. Mediul social distruge unele tendinţe, dă o dezvoltare precumpănitoare altora, şi aşa mai departe, deci în parte în adevăr fasonează caracterul omului. Aici din nefericire nu putem să ne întindem asupra acestei chestiuni aşa de importantă, dar, orişicare ar fi relaţiunea între ereditate şi educaţiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul oel larg al cuvîntului. Ceea ce face pe d-l Bogdan şi pe criticii care i-au slujit de povaţă să nu priceapă aceste lucruri aşa de simple şi să scoată pe pruncul din pîntece în afară din influenţele mediului social e că dl. Bogdan e metafizic în chestiuni estetice şi, ca mai toţi metafizicii contemporani, e inconsecvent. Să mă explic. Platon, un metafizic consecvent şi întreg, avea o estetică metafizică iarăşi întreagă

i ASPRA ESTETICE! METAFIZICE JI ŞINfIC

te 'mmi^mîk^ii^l &î <iCoîi^rfeMI^T livrare

& *ce«ităt«ftS&&» «Ir* &>a& artiste jpdtemioe^
;<ir&l>t&0 în « t o t m *
- &$*&st& eiasle ^ o ^ ^ x i ^ $ feptul c& ^nul 4m
M%hoH fk fm teHit 4 JMormm, m* ii imhmi $& m&
& m i > « t pasdi&t, ca Mîl maS mult eă ia geami n*m>
[<MmM 4& * m^mml mi m i^obsermţîî miiee.
: Meseria ă$ m$Vm?i m m^mmmm, &m şi e&
ţîlle el, şi \m& âU o M i g ^ M *b
e aperi ttxWife esşame, waifi^ & 3fe<& <* sfat
. adevărate, ht dacă t^al «Kswria» <& «î*k &tetcl «A>

; & *aţekg% mni m^rl m&â ml mm *|ţ fym vhmrvM
: pofemke m* mei *m şi &t aoesl m%,

ut? s&tem de km m aessas» sitmţîe, t^l ţ^ţîsi atît
t>ît e verf>& d0 ti Mak*re$e% etala na i-mn vMpnm
p a ă m\im^ $ntim este s& a^ai mute, **
D e k f$wet&ţe& reviste! «C^tmporsiiwt* dia Iaşi
avut o revista w t e serîti.
B ^4evămt yş îi putut mtr^ dar
m ^rlîaot care m tm^irte în xese s^tl e i ^ s p W ^ e mi

şi consecventă. In cîteva cuvinte iat-o. In afară de lumea noastră există o lume ideală, transcendentă, lumea esenţelor pure şi ideale ale lucrurilor. Omul a trăit în această lume ideală, unde el a fost numai spirit pur, fără materie. Din această lume ideală a spiritului pur, omul cade pe pămînt, îmbrăcînd impura haină materială. Dar în el, în om, în acest înger căzut, trăieşte într-un mod vag suvenirul lumii ideale din care el a căzut. In artist, acest

suvenir e mai puternic, şi el, creînd opere de artă, creează copii de pe esenţele ideale, pe care le-a contemplat altădată. Această teorie estetică a lui Platon e în adevăr foarte consecventă, şi aici în adevăr nu poate să fie vorba de influenţa mediului înconjurător asupra unei producţiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condiţiunilor reale ale creării unei opere artistice ; pentru că ea nu depinde nici de organizaţia fizică şi psihică a artistului, nici de mediul care-l înconjoară ; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esenţelor pure. Aşadar, în estetica lui Platon totul e dumerit în afară de intervenirea unor condiţiuni şi influenţe reale, totul e dumerit printr-o lume transcendentă. Păcat numai că toată estetica lui Platon e o ipoteză fantastică, o fantezie ca oricare alta, foarte poetică de altmintrelea, dar totuşi o fantezie. Această fantezie, cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon. Esteticianul metafizic o schimbă în parte după împrejurări. Dar a veni acuma, în secolul nostru ştiinţific, cu toată teoria fantastică a lui Platon, a veni aşa de-a dreptul e cu neputinţă. Ce D-zeu ? rîde lumea. Şi de aceea metafizicul transcendentist, transcendentalist, apriorist şi cum se mai cheamă ei, e cam ruşinat, ţine cam ascunsă lumea transcendentă, ca să n-o bată lumina criticii ştiinţifice, distrugătoare pentru metafizică, şi o plasează totdeauna, această lume transcendentă, în locuri neluminate încă de ştiinţă ori care par metafizicului neluminate. Aşa, spre exemplu, în cazul de faţă. Influenţa mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată, şi deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală, în schimb ereditatea, atavismul şi legile lor sînt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de ştiinţa modernă, şi de aceea metafizicul îşi plasează imediat acolo estetica sa transcendentală. Decît, fugind astfel de locurile luminate de ştiinţă şi tot aşezîndu-se în locurile mai întunecoase, lumea transcendentă şi transcendentală păţeşte cîteodată, sărmana, ca vai de ea ! Aşa, în cazul de faţă, lumea ideală, infinit de largă, frumoasă şi vecinică a lui Platon e redusă la nouă luni şi plasată în pîntecele femeii. Să trecem mai departe. După locul citat, d-l Bogdan urmează :

„Dacă d-l Gherea şi-ar fi dat seamă despre aceasta, n-ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlahuţă, nici s-ar fi căznit să derive spiritul lui Eminescu din mizeriile vieţii de toate zilele, ci s-ar fi plîns dimpreună cu noi, că Eminescu n-a avut, pe lîngă toate celelalte, şi norocul de a trăi în nişte condiţiuni în care lucra *mai mult.* Căci numai de mai mult ori de mai puţin poate să fie vorba, de *«altfel»* niciodată, şi acela care caută înţelesul operelor unor poeţi ca Eminescu *«afară»,* în lumea trecătoare, umblă rătăcit: *«în mine însumi* — zicea şi Eminescu — e izvorul firii mele !»".

Acelaşi metafizicism şi aceeaşi inconsecvenţă. In adevăr, dacă izvorul firii poetului e în el însuşi şi nu depinde de lumea trecătoare, atunci şi cantitatea şi calitatea scrierilor lui va fi deopotrivă hotărîtă şi condiţionată de această fire predestinată. Aşa ar fi consecvent. Dar, cum am zis, metafizicul modern nu poate fi consecvent. E prea evident, şi .pentru un copil, că un poet care s-a născut într-o familie săracă şi care va fi nevoit să muncească pînă la istovirea puterilor fizice şi sufleteşti pentru hrana familiei nu va putea scrie aşa de mult cît ar fi scris dacă ar fi avut viaţa asigurată. Şi deci influenţa lumii trecătoare asupra cantităţii scrierilor nu se neagă. In schimb, valoarea internă a scrierilor fiind un lucru mai puţin clar, metafizicul imediat îi găseşte prilej pentru a plasa o explicare metafizică în forma unei firi mistice, care e independentă de toate influenţele lumii trecătoare. Judecind după logica d-lui Bogdan, iată ce ar urma, de exemplu : în caz dacă pe Goethe, pe cînd el era copil de un an, l-ar fi vîndut în robie în Arabia, şi el acolo, între orele de muncă, ar fi învăţat să scrie arăbeşte şi ar fi scris ceva, apoi această schimbare de mediu social ar fi influenţat numai asupra cantităţii scrierilor, dar nu asupra valoarei interne, el ar fi scris mai puţin, dar nu altfel.

Ceea ce expune pe un metafizic să facă aşa de enorme, aşa de imposibile greşeli e înţelesul încurcat care poate să fie dat oricărui cuvînt şi înţelesul foarte încurcat şi nesigur pe care-l dau metafizicii unor cuvinte. Aşa, spre exemplu, în cazul de faţă, dacă vom cere desluşiri lui d-l Bogdan asupra cuvîntului *„altfel",* d-lui, se înţelege, va răspunde : „Apoi eu nu zic că Goethe, crescut în mediul barbarilor arabi, ar fi scris tot în nemţeşte, ori ar fi scris pe *Werther, Faust* etc..., ori că în scrierile lui ară-

beşti s-ar răsfrînge toată gîndirea europeană, ori eă ar fi scris în versuri, ori... etc..., însă totuşi dacă Goethe din Arabia ar fi ajuns să scrie ceva, acest ceva n-ar fi altfel decît ceea ce a scris, educat în Germania, pentru că la un poet poate să fie vorba de mai mult ori de mai puţin — niciodată de *„altfel"*. Poate veţi întreba cu mirare : dar ce înseamnă acest cuvînt *altfel ?* Ce să însemne ? E un cuvînt care are şase litere, două vocale şi patru consoane. Să aprofundam puţin chestiunea şi să vedem cum stau lucrurile. Despre ce e vorba? E o întrebare dacă mediul social are o influenţă asupra valoarei, înţelesului operelor de artă, şi dacă acest înţeles depinde numai de firea poetului, fire care îşi are izvorul în poetul însuşi. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie neapărat să ştim ce vom înţelege sub acest cuvînt: firea poetului. Sub acest cuvînt putem înţelege organizaţia fiziologică, psihologică, tendinţele psihologice, intelectuale, morale înnăscute şi care, cum am zis, sînt rezultatul unei lungi evoluţii, ce numără nenumărate secole şi nenumărate generaţii. Dacă aceasta o vom numi firea artistului, apoi, desigur, operele artistice vor depinde de această fire a poetului, şi nu numai din punctul de vedere al calităţii, ci şi al cantităţii. Dacă, spre exemplu, luăm doi poeţi, născuţi în acelaşi mediu social şi educaţi în aceleaşi condiţiuni, apoi acela care va moşteni o organizaţie mai sănătoasă, mai energică, mai expansivă va scrie mai mult. Bineînţeles că şi în privinţa calităţii, înţelesului va fi aceeaşi diferenţă, scrierile unuia, spre exemplu^vor respira energie, sănătate, ale altuia moliciune, tînfire etc... Dar poetul nu începe să scrie chiar în momentul naşterii. Organismul lui trebuie să crească, să se dezvolte într-un anumit mediu, tendinţele psihice şi intelectuale moştenite iarăşi să se dezvolte într-un anumit mediu social. Acest mediu va fasona organizaţia fiziologică şi psihologică a viitorului poet, distrugînd unele tendinţe moştenite, dînd o dezvoltare prea mare altora, dezvoltînd ori deprimînd memoria, impresionabilitatea, puterea reprezentaţiunii ş.a.m.d., deci şi cantitatea şi calitatea, înţelesul operelor va depinde şi de mediul înconjurător. Această influenţă a mediului poate să meargă pînă la distrugere 'completă, pînă la ucidere. In mediul social al Spartei, un copil născut slăbănog era omorît, şi e posibil ca unul din cei omorîţi să fi avut o fire genială pentru a deveni un Sofocle ori un Eschil. Ori poate să înţelegem altceva sub *firea artistului,* să înţelegem organizaţia psihologică a artistului nu la naştere, ci la deplina lui dezvoltare, cînd a ajuns deja artist. Poate aşa a vrut să înţeleagă Eminescu cînd a zis : în mine însumi e izvorul firii mele. în acest caz, firea artistului va fi rezultatul de o parte al eredităţii — organizaţie fizică şi psihică — şi de altă parte al influenţei mediului, care a fasonat această organizaţie fizică şi psihică.

Oricum dar vom întoarce lucrurile, dacă vom da cuvintelor *„firea artistului"* un înţeles real, şi nu un înţeles mistic ori metafizic, vom ajunge la aceeaşi concluzie. încă o observaţie avem de făcut în privinţa citaţiei de [mai] sus. Cînd critica modernă caută, între altele, înţelesul operelor de artă în mediul înconjurător, atunci d-l Bogdan zice : umblaţi rătăcit căutînd înţelesul operelor de artă în lumea trecătoare ; în el însuşi, în firea poetului e izvorul operei sale. Iar cînd critica caută înţelesul operelor şi în poet, analizînd firea lui, analizînd organizaţia lui fizică şi psihică, d-l Bogdan zice : ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheş, dacă poetul a avut temperament îndărătnic ori ba. în adevăr, e greu de împăcat d-l Bogdan. Să vedem însă care sînt vederile d-sale. Pentru aceasta trebuie să facem o citaţie mai mare :

„E peste putinţă ca un om care are simţămîntul frumosului, să fie impresionat de un şir oarecare de opere de artă, fără ca să-şi dea seama *de ce* anume unele dintre ele produc o impresiune adîncă şi binefăcătoare. Răspunzînd mereu la acest *«de ce»,* iubitorul de artă ajunge în cele din urmă să se dumirească asupra *condiţiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adîncă şi binefăcătoare.* Aşa şi numai aşa, în mod empiric, s-a produs în capetele oamenilor, care judecă asupra *operelor,* iar nu asupra *autorilor,* o sumă oarecare de *vederi estetice.* Fără opere de artă, create odată, această sumă de vederi nu se putea produce, şi abia după ce estetica s-a produs astfel, în mod empiric, puteau să meargă oamenii mai departe şi să se întrebe : *De ce* însă tocmai în aceste condiţiuni au să fie create operele, pentru ca ele să producă impresiunea adîncă şi binefăcătoare ? Căutînd răspunsul pentru acest nou *«de ce ?»,* filozofii au ajuns să-şi chibzuiască o *estetică «a priori»* sau *transcendentală,* care face parte din *metafizică.*

Cititorul mai dumirit al cărții d-lui Gherea trebuie neapărat să simtă chiar din primele pagini că autorul n-a ajuns încă să înțeleagă deosebirea dintre estetica empirică *şi cea* transcendentală *şi de aceea nu poate să înțeleagă nici felul de a face critică al d-lui Maiorescu, nici felul de a scrie poezii al lui Eminescu".*

Aşadar, pentru un cititor mai dumerit e clar că eu n-am ajuns să deosebesc estetica empirică de cea transcendentală, iar d-l Bogdan a ajuns s-o deosebească şi se simte chiar chemat a învăța şi pe alții. Aceasta din urmă îmi face plăcere, mă bucur foarte mult pentru d-l Bogdan şi sînt chiar gata să învăț de la d-lui, pentru că totdeauna am primit, cu recunoştință, luminile, ori de unde ar veni ele. Din nefericire, recitind cele zise de d-l Bogdan, am fost nevoit să constat că e tocmai d-lui care n-a ajuns să se dumerească nici ce e estetica empirică (experimentaloHştiințifică), nici ce e estetica metafizică şi care e deosebirea între ele. Drumul istoric zugrăvit de d-l Bogdan şi pe care, după d-sa, a mers estetica transcendentală e fundamental fals. Mai întîi, zice d-l Bogdan, iubitorii de artă, văzînd operele artistice, au căutat să se dumerească asupra condițiunilor în care sînt create şi, cînd au fost dumeriți asupra acestor condițiuni, au mers mai departe. Drumul adevărat, pe care a mers estetica metafizică, a fost invers. Esteticii metafizici, văzînd operele artistice frumoase, au început să speculeze asupra noțiunii abstracte a *frumosului,* a *artei* şi pe urmă din aceste înălțimi ale speculațiunii s-au coborît pe pămînt, şi atuncea încă nu pentru a studia condițiunile în care sînt create operele de artă, ci pentru a impune anumite condițiuni în virtutea legilor şi regulilor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculațiunîlor metafizice. Marele învățat german Gustav Theodor Fechner caracterizează astfel deosebirea între estetica metafizică şi cea empirică : „Acolo (adică în estetica metafizică) e vorba, în prima instanță şi totodată în cea mai înaltă instanță, de ideile şi noțiunile frumosului, ale artei, ale stilului, despre pozițiunea lor în sistemul noțiunilor celor mai generale, mai ales relațiunea lor cu adevărul, bunul şi plăcerea se ridică pînă la absolut, pînă la dumnezeiesc, pînă la ideile dumnezeieşti şi pînă la creațiunea dumnezeiască. Pe urmă din pura înălțime a unor astfel de generalități, se scoboară în lumea empirică pămîntească a particularului, a frumosului (relativ), după loc şi vreme, şi măsoară *particularul* cu măsura *generalului".* Iată adevăratul drum pe care a mers şi merge estetica metafizică. Aici e precizată metoda ei, drumul istoric pe care a mers, şi tot aici, în cîteva cuvinte, se pronunță şi condamnarea ei. Punînd față cu estetica metafizică estetica empirică, Fechner zice : „Aici se construieşte toată estetica pe baza faptelor şi legilor estetice de jos în sus, aici plecăm de la experiențe, despre ceea ce place ori nu place" ş.a.m.d.... Prima greşeală dar, şi foarte fundamentală, e aceea că d-l Bogdan ne zugrăveşte anapoda, invers, drumul pe care l-a urmat estetica metafizică şi metoda pe care a întrebuințat-o. Să vedem mai departe. înainte însă de a se crea estetica transcendentală, „iubitorul de artă — zice d-l Bogdan — *ajunge în cele din urmă să se dumirească asupra condițiunilor în care sunt create operele, ce produc impresiunea adîncă şi binefăcătoare".*

Cuvintele din urmă sînt subliniate chiar de d-lui. Aşadar, a fost o vreme binecuvîntată, în care iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor în care sînt create operele artistice. Dar de ce nu ne spune şi nouă d-l Bogdan cînd a fost anume această vreme binecuvîntată cînd iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor creării madonelor lui Rafael, statuelor lui Michel-Angelo şi tragediilor lui Shakespeare? Noi ştiam că şi acuma sîntem departe, foarte departe de a fi dumeriți în această privință, deşi acuma avem atîtea puternice mijloace pentru dumerirea noastră. Dacă d-l Bogdan ne-ar fi vorbit de dumerire rudimentară, foarte rudimentară, atunci am fi de acord. Dar să mergem mai departe. După ce, zice d-l Bogdan, oamenii s-au dumerit asupra condițiunilor în care trebuie să fie create operele de artă, atunci şi-au pus întrebarea : *de ce* tocmai în aceste condițiuni create operele ne plac, produc o impresie binefăcătoare, şi, răspunzînd la acest nou *de ce,* filozofii au creat o estetică aprioristică transcendentală. Să vedem mai de aproape despre ce e vorba, pentru că teamă ne e că d-l Bogdan vrea *se payer de mots* *, cum zice francezul, întîi oamenii s-au dumerit asupra condițiunilor în care sînt create operele ce produc impresii binefăcătoare,

*** [Să se amăgească cu vorbele.]**

ne spune d-l Bogdan. Aşa, spre exemplu : Demult în adevăr oamenii s-au dumerit că într-un tablou cutare combinaţie de culori ne place, cutare ne displace, roşul lîngă cutare culoare ne place, lîngă cutare ne displace. Asemenea într-un cîntec, cutare combinaţie de sunete ne place, cutare ne displace. întrebînd de ce tocmai o anumită combinaţie ne place, răspunsul ni-l va da acustica şi optica dintr-o parte, fiziologia urechii şi ochiului din altă parte. Aşa fiziologia poate să ne arate cum anumita combinaţie a sunetelor care ne produce o impresie binefăcătoare, atingînd urechea, nervii auzului, va face ca organul să funcţioneze într-un mod normal, corespunzător cu organizaţia sa, iar o altă combinaţie de sunete va produce o modificare nesănătoasă, care uneori poate să meargă pînă la asurzire. Ori iată un alt exemplu : Un om care e zugrăvit într-un tablou ne va plăcea dacă picioarele vor fi egal de lungi, dar ne va displăcea dacă un picior va fi cu un cot mai lung decît altul. De ce ? Pentru că în primul caz omul ne va produce impresia de normal, de sănătate, în cazul al doilea vom avea impresia de ceva nenormal, bolnăvicios; punîndu-ne inconştient în locul omului zugrăvit, vom simţi o jenă psihică şi fizică, vom simţi, parcă, o parte din neplăcerea ce ne-ar pricinui umbletul dacă deodată unul din picioarele noastre s-ar lungi cu un cot. Ce urmează dar de aci ? Urmează că răspunsul la acest nou *de ce* trebuie să-l căutăm în fiziologia şi psihologia ştiinţifică, urmează încă că răspunsurile date acum vor arăta tot condiţiunile plăcerii, ca şi răspunsurile date mai nainte, numai în cazul al doilea va fi vorba de condiţiuni subiective, în cazul întîi obiective. Aşa, spre exemplu, întreb : De ce-mi place această statuă, care reprezintă o femeie frumoasă ? Răspunsul : Pentru că anatomiceşte e foarte adevărat sculptată, pentru că toate organele sînt proporţionate, bustul şi şoldurile bine dezvoltate, e zveltă, fruntea îi e înaltă etc... Dar de ce îmi place tocmai în aceste condiţiuni şi nu mi-ar plăcea o femeie foarte grasă, cu fruntea îngustă etc... ? Răspunsul : Pentru că proporţionalitatea formelor, bustul dezvoltat îmi sugerează ideea de sănătate deplină ; zveltă, ea îmi sugerează simţămîntul de uşurinţă în mişcare, şolduri şi piept bine dezvoltat, de mamă şi nevastă bună, perfecţiunea execuţiunei îmi excită admirare pentru greutăţile învinse la facerea statuei ş.a.m.d. O femeie

însă înecată în grăsime îmi sugerează simţăminte de greutate, de neputinţa de a se mişca, de ceva bolnav, de nevastă şi mamă defectuoasă, fruntea îngustă — de prostie. Răspunsul la întrebarea întîi mă dumereşte asupra unor condiţiuni obiective ale plăcerii, răspunsul la întrebarea a doua — asupra condiţiunilor subiective, interne. Dar condiţiuni obiective sau subiective sînt tot condiţiuni, şi căutînd a ne dumeri în privinţa celor dintîi, din fizică, ori celor de al doilea, din fiziologie ori psihologie, noi nu ieşim cu o iotă din marginile esteticii empirice, sau, cum zicem noi, experimentalo-ştiinţifice. Urmează dar că răspunzînd la amîndoi *de ce,* rămînem tot în marginile esteticii empirice. Urmează încă ceva foarte grav, aproape tragic, şi anume : n-am dat deloc de estetica transcendentală aprioristică, care după d-l Bogdan ar trebui să urmeze din răspunsul la al doilea *de ce.* Unde dar e estetica transcendentală ? Ce s-a făcut cu estetica aprioristică, care face parte din metafizică ?... De altmintrelea se înţelege de ce d-l Bogdan n-a putut găsi estetica transcendentală, fiindcă a căutat-o pe un drum străin, pe care ea n-a mers niciodată, adică pe drumul experimentalo-ştiinţific. Şi de aceea d-l Bogdan mai nainte ne arată condiţiunile obiective, iar cînd ajunge la cele subiective, apoi într-o răsuflare ne spune : „Apoi asta e estetica -«a priori» transcendentală !" Nu-i vorbă, e un om de geniu care a păţit ca d-l Bogdan, e Immanuel Kant. Supunînd criticii întreaga metafizică, Kant i-a da lovitura de moarte. A mers el pe drumul ştiinţific, dar, ajungînd la condiţiunile subiective ale simţirii şi gîndirii, a făcut un *salto mortale* şi pe ruinele sistemelor metafizice a creat un nou sistem, o proprie metafizică şi estetică „a priori" transcendentală. Dar acest *salto* a fost într-adevăr mortal, şi anume mortal pentru metafizica şi estetica lui.

Cititorii mei vor pricepe că aici nu pot face o critică amănunţită şi sistematică a esteticii transcendentale, metafizice, aceasta poate să facă tema unui articol deosebit. Aici mă voi mulţumi cu cîteva exemple care vor arăta cam ce e estetica transcendentală şi care e metoda ei. Voi începe cu o anecdotă.

Cum cu o anecdotă cînd e o chestie aşa de importantă ? Şi de ce nu ? Calmul superior filozofic, încreţiturile de frunte, gesturile mistice le vom lăsa filozofilor de meserie ; noi cu d-ta, cititorule, sîntem mai modeşti, putem să ne mulţumim şi cu mai puţin — cu priceperea lucrurilor. Aşadar, era un om care trăia într-un oraş depărtat al Franţei. Era om de treabă, dar în tinereţe i s-a mtîmplat o nenorocire care a avut urmări fatale pentru toată viaţa lui : părinţii l-au trimis în Germania, unde a învăţat filozofia şi metafizica. Acest om a auzit totdeauna vorbindu-se de Paris, capitala lumii. într-o zi, un vecin care cunoştea perfect capitala lumii pleca la Paris. Filozoful nostru, folosindu-se de această ocazie, plecă şi el. Ajunşi acolo, vecinul începe a arăta filozofului nostru Parisul. „Iată — zice el — Avenue de l'Opera, ce stradă frumoasă, iată Opera, cea mai frumoasă construcţie din lume, iată bulevarde, iată Champs Elysees, iată Luvru...", „Frumos", zice filozoful. —• „Uită-te ce magazinuri, ce cafenele, ce femei frumoase !" „Frumoase", repeta filozoful. — „Uită-te Bois de Boulogne, uită-te Arcul de triumf... „Toate-s frumoase — zice filozoful —, dar unde e Parisul?" — „Bine, frate — exclamă vecinul înmărmurit —, dar nu ţi-am arătat Avenue de l'Opera, bulevardele, femeile frumoase..." „Stai, vecine — îl întrerupse filozoful cu un gest calm, liniştit, filozofic —, Avenue de rOpera, bulevarde sînt străzi. Luvru, o casă, Bois de Boulogne, o pădure, femeile sînt femei, ce e drept frumoase, nu ca nemţoaicele din Heidelberg —, dar unde e Parisul ?" „Bine, frate — începe să se supere vecinul —, dar nu ţi-am arătat străzile, casele, locuitorii..." „Linişteşte-te, vecine, străzile, casele, oamenii sînt *jenumeni,* dar unde sînt *numeral ?* Ceea ce mi-ai arătat e Parisul fenomenal, dar unde e Parisul numenal ? Vezi că n-ai citit pe Kant ?" Cum s-a mîntuit această întîmplare istoria tace. Zic unii că o pariziană frumoasă a convins în cele din urmă pe metafizicul nostru că sînt unele fenomene care sînt mai bune decît toţi numenii luaţi împreună. Dar nu e vorba despre aceasta. Vorba e că mai toţi metafizicii procedează cam în felul cum a procedat filozoful nostru în chestia cu Parisul. Avînd un obiect de studiat, fie de ordine materială, fie de ordine psihică, ei fac abstracţie de toate elementele lui, de toate condiţiunile lui de existenţă reală şi cînd astfel nu mai

rămîne nimica, nici un fenomen, încep să speculeze asupra acestui nimic care după ei e numen, ori un lucru în sine, ori transcendent, transcendental etc... Cîteodată ei procedează altfel. Sînt anumite lucruri care ne produc o anumită senzaţie şi de care zicem că sînt frumoase. O pădure frumoasă, o statuă frumoasă, un tablou frumos. Toate aceste obiecte consistă din elemente, toate au condiţiunile lor de existenţă. Dacă facem abstracţie de toate aceste elemente, de toate condiţiunile existenţei fenomenale a tabloului, spre exemplu de pînză, de colorit, de munca artistului, ce va rămîne ? Bineînţeles că veţi spune : nimica. Ba nu, zice metafizicul, va rămîne frumosul în sine. Ori nu, va rămîne frumosul a priori, frumosul transcendental. Speculînd asupra unor astfel de cuvinte, care au rămas văduve de un sens real, „filozofii au ajuns să-şi chibzuiască o estetică «a priori» transcendentală", exprimîndu-ne cu vorbele d-lui Bogdan. Poate să-şi închipuiască oricine ce estetică poete fi aceea care are drept bază cuvinte văduve de sens real. Dar, fiindcă speoulaţiunile asupra unor aşa cuvinte sînt imposibile, de aceea se amestecă în aceste speculaţiuni pure şi obiectele reale ale frumosului, şi tocmai mulţumită acestei inconsecvenţe a metafizicilor unii din ei, oameni geniali, Kant ori mai ales Hegel, au avut linele vederi geniale în estetică. Dar în general toate aceste speculaţiuni înalte sînt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată, contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească mai nimica ; de zăpăcit însă, poate să zăpăcească rău.

Critica zăpăcită de estetica transcendentală, în loc de analiza operelor artistice, debitează ori fraze abstracte nebuloase, văduve de înţeles, ori fraze cu înţeles aşa de vag încît poţi să pricepi ce vrei, ori fraze sonore, mari, cu care vrea să zăpăcească pe cititori. Wilhelm Scherer, profesor de estetică la Universitatea din Berlin, citat şi de d-1 Bogdan, zice : „Se vorbeşte nu fără dreptate despre estetizarea *(aesthetisieren)* vagă... Dacă cauţi ajutorul pe care îl datoreşte estetica pentru anumite probleme *(Aufgabe)* filologice, spre exemplu caracterizarea unui poet ori a unei poezii, atunci se constată netrebnicia esteticii, dacă nu te mulţumeşti cu fraze generale şi nehotărîte, care tocmai n-au fost în stare să caracterizeze... peste tot numai cuvinte ca: înalt şi altele de soiul acesta". D-1 Bogdan însă e convins că estetica transcendentală dă

chiar legi şi principii în virtutea cărora critica poate să pronunţe verdicte estetice. Ferice de cel care crede. Ca să nu se creadă că exagerăm, dăm aci un exemplu pentru a vedea cum procedează estetica ştiinţifică şi cum procedează cea metafizică. Ca exemplu, luăm simţămîntul *sublimului,* înălţării, care în nemţeşte se cheamă erhaben şi care în româneşte, pe cît mi se pare, n-are un cuvînt perfect corespunzător. Acest simţămînt al sublimului erhaben, ori mai bine zis noţiunea abstractă a acestuia, ca şi noţiunea frumosului, sînt cele mai predilecte noţiuni ale esteticii, pentru că amîndouă se pretează la speculaţiuni nebuloase şi la fraze sunătoare. Să vedem cum va proceda estetica experimentalo-ştiinţifică*. Avînd un obiect de studiu, un simţămînt, o anumită impresiune, ea se întreabă care sînt obiectele ce produc această impresiune. Acestea vor fi, spre exemplu : valurile mării ridicate de furtună, dangătul unui clopot mare în mijlocul unei tăceri adînci, un tunet puternic, o mare pădure seculară, un dom înalt, şi aşa mai departe. Ceea ce au comun toate aceste lucruri, pe cît e vorba de impresiunea pe care o produc, e că produc o impresiune neobişnuit de puternică, o impresiune care întrece impresiunile obişnuite de acelaşi fel. Aşa, un clopoţel în mijlocul tăcerii va produce o impresiune frumoasă, dangătul unui clopot mare impresia sublimului, vălurelele unui rîuleţ o impresie frumoasă ori indiferentă, talazurile înalte ale mării o impresie a sublimului, zgomotul unei căruţe o impresie indiferentă, zgomotul tunetului impresia sublimului. Intr-o tragedie, un erou cu un caracter neobişnuit de tare va produce simţămîntul sublimului. Dar oare toate cîte produc impresiuni tari produc şi impresiuni de sublim (erhaben) ? Putem să experimentăm şi vom vedea că nu. Aşa cum am zis, un dangăt lung şi puternic, care se repetă la distanţe egale, în mijlocul unei tăceri, produce impresia sublimului **. Dacă însă dangătele clopotului se vor repeta nu la distanţe egale, ci cînd mai iute, cînd

*** Vezi Fechner, *Vorschule der Aesthetik* [Introducere în estetică], voi. II, p. 160 şi urm.**

**** Aicea se mai adaugă şi asociaţiuni de idei religioase şi altele ; noi însă dăm în articolul acesta exemplele cele mai simplificate, neavînd de loc pretenţiunea de a face un tratat de estetică.**

mai încet, dacă între dangătele puternice ale clopotului vom face să se audă sunete de clopotele mici, atunci ori nu se va produce simţămîntul sublimului, ori se va produce mult mai slab. Deci pe lîngă că e nevoie de o impresiune neobişnuit de puternică, dar această impresiune trebuie să fie şi unitară. Aşadar, condiţiunea producerii simţămîntului sublimului va fi producerea unei impresiuni neobişnuit de puternice şi unitare. Dar simţămîntul plăcut al sublimului intră în combinaţiune şi în conflicte cu alte simţăminte. Aşa, spre pildă, aceleaşi obiecte, prin neobişnuita lor mărime, produc de multe ori *şi* simţămîntul fricii. Singurătatea într-o pădure imensă, seculară, produce simţămîntul sublimului, dar şi al fricii.

Este oare o legătură necesară între ele, în sensul că frica e un element necesar ori o condiţiune necesară a sublimului ? Faptele, experimentele ne vor arăta că nu e aşa. Cînd un om va privi de pe mal la valurile mării ridicate de furtună, priveliştea-i va excita simţămîntul sublimului, cînd însă acelaşi om va fi pe bordul unui vas care e ameninţat să se scufunde, atunci simţămîntul fricii va distruge cu desăvîrşire simţămîntul sublimului. Simţămîntul fricii dar, care de multe ori întovărăşeşte simţămîntul sublimului, îi este antagonic. Noi nu putem aicea să facem o analiză mai amănunţită a sublimului, mai mult în privinţa aceasta vor găsi cititorii în admirabilul capitol asupra sublimului în frumoasa carte a lui Fechner. De altmintrelea şi la Fechner, şi chiar după Fechner, nu e făcut decît începutul. Drumul însă, care se indică, e imens. Aşa, ca să dăm cîteva exemple, va trebui de analizat mai de aproape care modificaţiune fiziologică face în organismul nostru simţămîntul sublimului, de a măsura forţa acestei impresiuni din punctul de vedere fiziologic şi psihologic, de a analiza sublimul în feluritele combinaţiuni cu alte simţăminte, de a preciza care va fi deosebirea între simţămîntul sublimului produs de cauze externe (clopotul, valurile mării) şi cauzele interne (gîndirea asupra unei privelişti majestuoase). Toate aceste condiţiuni şi fapte, împreună cu condiţiunile şi faptele altor simţăminte estetice, trebuie a le împărţi în clase, a găsi legile ce le guvernează şi apoi legile şi noţiunile dobîndite a le împărţi iarăşi în clase, a se ridica la noţiuni şi legi mai generale şi a forma astfel filozofia esteticii.

Acolo vom ajunge într-un viitor mai mult ori mai puțin depărtat, pînă atuncea sîntem încă la început. Dar chiar așa, la început cum sîntem, totuși putem deja să ne folosim în cîtva de cunoștințele dobîndite pentru analiza operelor de artă, Cînd un pictor va dori să zugrăvească un om pătruns de simțămîntul sublimului, va face ca acest simțămînt să se arate în expresiunea feței omului zugrăvit. Dacă pe acest om pictorul îl va pune în mijlocul unei păduri seculare din America, cu copaci gigantici dar puțini, vom spune că a făcut greșeală, vom spune că impresia ar fi mai mare dacă în loc de cîțiva copaci ar fi arătat în perspectivă o pădure care nu se mai sfîrșește. Și acum vom ști pentru ce vom cere [aceasta]. Dacă pictorul însă va satisface această cerere, va pune pe un om într-o pădure americană, va arăta în perspectivă mărimea nesfîrșită a acestei păduri; pe urmă, sub cuvînt că vrea să fie realist, va zugrăvi aproape de omul ce stă în mijlocul pădurii un șarpe veninos, fiindcă sînt mulți șerpi în pădurile americane, vom spune iarăși că e o greșeală, pentru că simțămîntul fricii ce trebuie^ să insufle un șarpe e antagonic cu simțămîntul sublimului, pe care a vrut să-l sugereze artistul. Se înțelege, toate acestea nu sînt mare lucru, dar in sfîrșit tot e ceva. Dar estetica metafizică ! O, aceasta n-are nevoie de atîta muncă, ceea ce va fi problema viitorului —- filozofia esteticii — ea o știe de acuma, ba o știe chiar de mult. Metafizicii speculează asupra noțiunii sublimului (erhaben), dar, fiindcă, cum am zis, e imposibil a specula asupra unui cuvînt stors de înțeles real, ei iau și cîte ceva din realitate, din ceea ce produce simțămîntul sublimului, bineînțeles preferă ceva mai puțin clar, mei nebulos, potrivit pentru speculațiuni nebuloase.

Așa, spre exemplu, între cele care produc o impresie puternică și unitară a sublimului este și infinitul, vecinicia. Metafizicilor atît le trebuie. Și acuma ascultați numai : „După Carriere, Herbart, Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising*, sublimul e un gen deosebit, o modifieațiune a frumosului, dar modul cum se subordonează sublimul frumosului e de fiecare autor înțeles almintrelea. După Burke, Kant, Solger, sublimul (erhaben) și frumosul se exclud unul pe altul, așa că ce e sublim nu poate să fie frumos, ce e frumos nu poate să fie sublim...“. „După Kant, Hegel, Vischer, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că spiritul, rațiunea capătă conștiință de neputința fenomenului finit de a exprima infinitul, de a domina ou desăvîrșire ideea, și prin aceasta se convinge, capătă conștiința (Bewust wird) de a sa însăși putere infinită (Kant) ori de puterea ideii (Hegel, Vischer)“. După Solger, impresia sublimului se bazează pe aceea că infinitul se scoboară în finit, se așază în finit, pe cînd finitul, care se ridică în infinit, dă frumosul. După Zeising, cu totul dimpotrivă : impresia sublimului se bazează pe aceea că „finitul deasupra finității sale se ridică în infinit, totodată în această sferă înaltă capătă cetățenie și prin mărimea sa trezește ideea absolutei perfecțiuni...“, Jean Paul însă zice că sublimul e infinitul în aplicare*. Iată „principiile estetice care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuă a celor mai distinse capete“ și după care principii d-l Bogdan ne sfătuiește să facem critică. închipuiți-vă ce întrebuințare putem face din acest zarzavat de fraze nebuloase. Și cel puțin dacă ei ar fi de acord. Dar așa, după Zeising, e finitul care se așază în infinit, ca un chiriaș într-o casă, iar după Solger, cu totul contrariu : e infinitul care se așază în finit, adică după cum casa s-ar așeza în chiriaș. Dar, în fine, să finim odată cu aceste infinități și să vedem ce întrebuințare face d-l Bogdan din estetica metafizică. După ce d-lui constată că eu nu înțeleg deosebirea între estetica transcendentală și cea empirică, d-lui, care o pricepe (am văzut cum), urmează :

„Pentru acela care înțelege deosebirea aceasta e învederat că puținii care *se nasc* ca Eminescu, artiști, n-au nevoie să învețe estetica de la alții: o știu «a priori» fără ca să-și dea seama, o au ca *simțămînt estetic.* Noi, cei mulți, însă, dimpreună cu d. Gherea, numai *«a* posteriori», după ce am văzut o mulțime de opere, putem să ne formăm oarecare convingeri estetice“.

In articolul acesta și în volumul întîi, în articolul *Tendenționismul**...,* am explicat și eu cum înțeleg cu-

*** Dintre cei citați unii sînt numai în parte metafizici transcendentaliști. Așa, Herbart, Zeising.**

*** Fechner, *Vorschule der Aesthetik,* p. 163—164—165.**
**** [Vezi volumul de față, p. 192—214.]**

vintele că poetul se naşte. După cum oamenii se nasc deosebiţi după ochi, cu ochii căprii, negri, albaştri, după cum unul se naşte cu nasul lung, altul cîm, tot aşa se nasc oameni deosebiţi ca organizaţie nervoasă. Născîndu-se deosebiţi ca organizaţie fiziologică, şi organizaţia lor psihică se deosebeşte. Fiindcă, pentru a fi artist, se cer aptitudini speciale, pentru un roman, spre pildă, se cere negreşit o memorie bogată, o impresionabilitate mare etc..., e evident că numai acela care se naşte cu o organizaţie corespunzătoare poate să devină poet. Bineînţeles că organizaţia fiziologică şi psihologică moştenită e modificată de mediul în care trăieşte omul, ceea ce am zis deja mai sus. în sensul de mai sus, un poet în adevăr se naşte, cum şi un om înalt se naşte înalt, cum acela care arată o forţă gigantică la un circ se naşte puternic. Pentru că, deşi prin educaţie, creştere, putem pînă la un punct să înălţăm statura ori să dezvoltăm forţele fizice, dar aceasta numai pînă la un punct, şi un om care nu s-a *născut* cu o organizaţie specială fizică pentru a creşte foarte înalt, nu va deveni niciodată uriaş. Că poetul se *naşte* în acest sens nu mai încape îndoială, aceasta e foarte clar. Dar care lucru clar nu va deveni la un metafizic vag şi absurd ? Să vedeţi numai ce face d-l Bogdan cu acest „se naşte". Înainte însă trebuie să vedem ce înţeles au în estetica metafizică cuvintele „a priori" şi „a posteriori" *. Acele cunoştinţe, zic filozofii, care sînt produsul pur al spiritului, fără nici un amestec al experienţei, fără nici un amestec al simţurilor, acele cunoştinţe sînt „a priori". Astfel sînt axiomele matematicii : întregul e mai mare decît o parte, două paralele duse pînă la infinit nu se întîlnesc etc... Admiterea că pot să existe cunoştinţe „a priori" absolutamente independente de simţuri, acest lucru absurdisim e făcut şi de Kant, marele preot al apriorismului. „A posteriori" sînt, dimpotrivă, cunoştinţele ce se capătă prin simţuri. Să vedem acuma ce zice d-l Bogdan. Artiştii ştiu estetica „a priori",

*** D-l Bogdan e foarte laconic tocmai acolo unde ar trebui mai ales să fie explicit şi se păzeşte de a explica ce anume înţelege sub „a priori". Oricum am înţelege însă acest „a priori", asertiunea că cunoştinţele şi simţămîntul estetic sînt „a priori" la artist şi numai „a posteriori" la ceilalţi oameni conduce la aceleaşi deducţiuni necesare arhiabsurde.**

o au ca simţămînt estetic, n-au nevoie să înveţe estetica de la alţii. Aşadar, cunoştinţa esteticii şi simţămîntul estetic la artişti, fiind „a priori", e un produs pur al spiritului, fără nici un amestec al simţurilor. în treacăt facem cunoştinţă cu un personaj foarte curios şi foarte absurd : un simţămînt care nu depinde absolut de simţuri.

Dar asta numai în treacăt. Dacă artistul are estetică, dacă simţămîntul estetic „a priori", fără experienţă şi independent de simţuri, îl are ca produs pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naştere, transportat în pădurile întunecoase ale Africii, pe unde a umblat acuma Stanley, crescut între sălbatici, tot ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm simţămîntul estetic numai „a posteriori", *numai* din experienţă, atunci acest simţămînt nu ne e înnăscut deloc, pe cînd în adevăr chiar şi un cîine are înnăscut un simţămînt estetic rudimentar. Mai departe. Artistul ştie estetică, are simţămînt estetic „a priori", ca produs pur al spiritului. Simţămîntul însă estetic e indisolubil legat de toate celelalte simţăminte omeneşti. Deci dacă simţămîntul estetic e „a priori" la artist, tot aşa „a priori" la el sînt şi toate celelalte simţăminte. în acest caz, iubire, libertinagiu, beţie, voluptate la artist vor fi asemenea „a priori", produsuri pure ale spiritului, fără amestecul simţurilor şi experienţei, cu atît mai mult că în parte aceste simţăminte sînt estetice. In acest caz însă, poeţii se deosebesc de noi, simpli muritori, care avem toate simţămintele „a posteriori", nu numai atîta cît ne deosebim la rîndul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cît spre pildă se deosebeşte omul de domnul Dumnezeu el însuşi. N-aş termina pînă mîine dacă aş dori să trag toate concluziunile infinit de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic din cuvintele citate.

Pînă acuma am văzut pe d-l Bogdan teoretician estetic ; să vedem acuma cum aplică d-lui teoriile d-sale la analiza scriitorilor noştri, pentru că d-l Bogdan a ţinut să ni se arate şi ca critic literar. Să Vedem.

„Acesta e punctul de vedere din care pleacă critica d-lui Maiorescu; şi de aceea pentru d-l Maiorescu, Alec-

sandri e poet distins într-un fel, iar Eminescu tot poet distins într-alt fel". Mai întîi să lăsăm la o parte pe d-l Maiorescu. D-l Maiorescu nu e responsabil pentru toate cîte le zice d-l Bogdan. Adică, după ce înveţi estetica filozofică şi metafizică, abia atuncea ajungi în sfîrşit ia cunoştinţa că Eminescu e poet distins într-un fel, iar Alecsandri într-alt fel. Cucoana Chiriţă n-a învăţat estetica metafizică, dar ştia că Parisul e frumos într-un fel, iar Bucureştii într-alt fel. Aş dori şi eu să mi se arate un om cult care ar zice că Eminescu şi Alecsandri sînt distinşi de acelaşi fel :

Doch wer Metaphysik studiert;
Der weiss dass wer verbrennt, nicht friert.
Weiss dass das Nasse fetichtet
Und dass das Helle leuchtei*

a zis încă demult Schiller. Ori poate această frază e zisă la adresa celora care au mers cu exageraţia pînă la a nega orice talent poetic lui Alecsandri. In acest caz ar urma, după d-l Bogdan, că cei ce neagă talentul poetic lui Alecsandri o fac fiindcă nu ştiu că poetul ştie estetica, cunoaşte poezia „a priori". Dar aş întreba şi eu cum putem noi, simpli muritori şi critici, să controlăm, să analizăm pe cine ştie poezia „a priori" cînd noi singuri o cunoaştem „a posteriori" ? Înţelegem încă pe Kant cînd el zice că axiomele matematice le cunoaştem „a priori", dar le cunoaştem a priori cu toţii, de aceea putem să ne controlăm unii pe alţii, şi cînd cineva zice că de două ori două e cinci eu pot să văd că e o greşeală. Dar cînd cunoştinţele au obîrşii aşa de deosebite, critica devine ceva absurd. Şi, afară de aceasta, cu cît sînt eu mai înaintat dacă ştiu că poetul cunoaşte poezia a priori ? Domnul X, spre exemplu, zice că Alecsandri nu e poet. Dacă e critic ştiinţific, va căuta s-o dovedească analizînd limba Iui, rima, imaginile, simţămîntul întrupat în scrierile lui etc..., dacă e apriorist, atunci are să zică : d-l Alecsandri nu cunoaşte poezia „a priori", ci „a posteriori". Cu ce ne înaintează acest a priori ? Să vedem însă mai departe, poate vom găsi o mai deslușită aplicare a teoriilor d-lui Bogdan la producţiunile artistice. în adevăr, şase pagini

*** Dar cine învaţă metafizica ştie că ce arde nu îngheaţă, ştie că umedul udă şi luminosul luminează.**

consacră d-l Bogdan tehnicii scrierilor d-lui Caragiale, şi anume dramei *Năpasta* şi unei scene din *Noaptea furtunoasă.*

•în privinţa dramei *Năpasta,* critica transcendentală ne spune că ceea ce se numeşte intriga dramei se dezleagă la sfîrşit şi că intriga dramei e condusă cu măiestrie. în privinţa aceasta n-avem nimic de zis. în privinţa scenei din *Noaptea furtunoasă* între Chiriac şi Veta, d-l Bogdan zice cuvînt cu cuvînt următoarele :

„Nici o scenă nu caracterizează mai bine raportul dintre Veta, Chiriac şi Nae şi economia tehnicii totdeodată. Raportul dintre ei -ne este cunoscut; am văzut pe Nae şi pe Chiriac şi am înţeles ; am văzut pe Veta şî Chiriac şi am înţeles mai bine ; dar sfîrşitul scenei acesteia concentra ce ştim într-un foarte frumos contrast scenic".

Şi nici un cuvînt mai mult. Mai departe urmează o scenă întreagă din *Noaptea furtunoasă.* Frumos e în adevăr să ştie cineva estetica transcendentală ! In fiecare zi ai putea face un volum de critici despre tehnica dramei. Spre pildă : „Am văzut pe Ofelia cu Hamlet şi am înţeles, am văzut pe Ofelia cu Poloniu şi am înţeles mai bine..." şi citezi cîteva pagini din Shakespeare şi tot aşa înainte. D-l Bogdan are încă o mostră de critică, de astă dată critica transcendentală e aplicată lui Shakespeare. Vorbind despre o aşa-mimită' contrazicere a mea, pe care o vom vedea imediat, d-l Bogdan citează un monolog din *Macbeth* pentru a arăta că în artă nu e vorba de imitarea naturii, imitarea realităţii, ci de potenţarea realităţii. D-lui citează admirabilul monolog al lui Macbeth înaintea uciderii şi care se începe cu cuvintele : „De s-ar putea desface omul de ce face". Toată nehotărîrea, toată şovăirea înaintea faptei grozave, toată furtuna ce se petrece în sufletul lui Macbeth e zugrăvită în acest monolog minunat. Macbeth începe prin a exprima părerea sa de rău că crima nu poate să se facă fără a lăsa urme, fără pedeapsă. Pedeapsa va veni, şi va veni o pedeapsă grozavă. Macbeth simte aceasta. Şi la cel dintîi gînd de pedeapsă şovăirea devine şi mai mare. De teama pedepsei, conştiinţa lui Macbeth începe să-i înşire un argument mai tare decît altul, că el nu trebuie să ucidă. Regele Duncan e oaspetele lui, e regele lui, e un om plin de virtuţi... şi la aceste argu-

mente o compătimire nebună îi umple sufletul, compătimire pentru victima lui, compătimire pentru sine însuşi, pentru că el simte inconştient că va ucide şi va pieri : „Atunci compătimirea duioasă... va sufla cruda faptă în fiecare ochi, pînă ce un potop de lacrămi va îneca furtuna ce stîrnise". Tot caracterul lui Macbeth, tot focul tragediei e deja în acest monolog. Iar critica transcendentală iată ce zice despre acest monolog : „Macbeth va ucide. Poetul motivează faptele lui avînd grija cum să-i pună în lumină caracterul. Şi pentru aceea el devine uneori chiar abstract, *numai să ne lase în neştiinţă despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său"*. Aşadar despre acest monolog, unde fiecare vers e o izbucnire de lumină, ce ne luminează tot mecanismul sufletesc, „toată lupta ce o poartă eroul în sufletul său", despre acest monolog d-l Bogdan, înarmat cu estetica transcendentală, zice că Shakespeare devine abstract *„numai să ne lase în neştiinţă despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său" (!!!)*. Aşadar, Shakespeare se joacă cu noi în acest monolog de-a baba oarba! Cest un peu trop fort*, chiar pentru estetica transcendentală. Am putea aici să ne oprim, cu atît mai mult cu cît e probabil că şi d-l Bogdan e aşa de abstract, numai ca să ne lase în neştiinţă etc... : dar avem de regulat chestiunea contrazicerii pe care a găsit-o d-l Bogdan în scrierile mele, o chestiune interesantă şi prin sine.

Iat-o. In articolul asupra criticii am citat o frumoasă pagină din *Trubadurul* lui Delavrancea, unde e exprimată ideea că arta e o împuţinare a naturii, o sărăcire a naturii, că artistul nu poate să ajungă natura imitînd-o. Am fost de acord cu Delavrancea, cum sînt şi acuma. De altă parte, într-un alt articol, am citat cuvintele lui Dostoievski, aprobîndu-le, că arta e mai adevărată, mai frumoasă decît natura. Iată o contrazicere după d-l Bog^dan. Pentru a da o explicaţie proprie a relaţiunei dintre natură şi artă, d-lui zice că arta nu imitează natura, nu ne redă realitatea, ci e o „potenţare a realităţii". Bineînţeles că, după ce am aflat aceste cuvinte, sîntem tot aşa de puţin lămuriţi ca mai nainte.

Ba sîntem încă mai puţin lămuriţi, pentru că la nelămurirea noastră de mai nainte se adaugă încă două cu-

*** [Este puţin cam prea tare.]**

vinte nelămurite. Să vedem acuma cum stăm cu această chestiune. Să presupunem că d-l Bogdan n-ar fi fost un metafizic. în acest caz, avînd o problemă, ori ceea ce-i pare d-sale o problemă de dezlegat, ar fi judecat astfel: Iacă, d-l Delavrancea împreună cu Gherea susţin că arta, imitînd natura, rămîne cu mult îndărătul naturii; nu poate s-o ajungă. E oare adevărat aceasta ? Găutînd răspunsul prin examinarea faptelor, ar fi ajuns la o concluzie neîndoielnică că e adevărat. Ce pictor va putea vreodată să ne reproducă sclipirea scînteietoare a unui ochi frumos ! Oricît de admirabil, de frumos ar fi un corp sculptat în marmură, oricît de genial tăiate ar fi formele unei statui, ea niciodată nu ne va putea reda acele linii moi, pătimaşe, calde care caracterizează un trup frumos viu. Oricît de măiastră va fi zugrăvirea mării pe pînză, noi nu vom putea să ne scăldăm în ea. într-un cuvînt e neîndoielnic ca ziua că arta rămîne îndărătul naturii, nu poate să ajungă natura. Dar, ar urma cu analiza d-l Bogdan, dacă e neîndoielnic că arta rămîne îndărătul naturii, cum rămîne cu aserţiunea lui Dostoievski că arta e mai adevărată decît natura, mai frumoasă, întrece natura ? E oare adevărată această aserţiune ? Căutînd răspuns la această întrebare prin examinarea faptelor, d-l Bogdan ar fi găsit că e perfect adevărată. Cîte corpuri femeieşti avem aşa de perfecte ca forme cum e Venera din Milo ? Cîte veacuri ne conservă o pînză expresiunea feţei unui om pe care natura l-a omorît de veacuri ? Cît de superioară e o sonată a lui Beethoven acelor sunete ce ne dă natura, fie chiar prin cîntecul unei privighetori ? Deci neîndoielnic că arta întrece natura. Ajungînd la această concluzie, d-l Bogdan trebuie să facă a treia întrebare : cum rimează aceste două deducţiuni, şi nu există oare nici o contrazicere ? Punînd alăturea două şiruri de fapte, d-lui ar vedea că aici nu e nici o contrazicere, ci deducţia era prea exclusiv făcută, şi că amîndouă adevărurile sînt deopotrivă adevărate dacă nu le înţelegem într-un mod exclusivist, în acest caz, vedem că natura e superioară artei în unele privinţe, arta e superioară naturii în altele. Aşa, spre exemplu, sculptura nu va putea reda moliciunea, elasticitatea şi căldura pătimaşă a corpului omenesc, deci în această privinţă arta e inferioară naturii, din punctul de vedere estetic bineînţeles. Dar natura produce şi cor-

puri schiloade şi foarte rar corpuri frumoase. Şi chiar la un corp frumos nu toate organele vor fi deopotrivă de frumoase. La unul vor fi mai ales frumoşi umerii şi gîtul, la altul pieptul şi mîinile, iar celelalte părţi ale corpului mai puţin frumoase. Artistul va lua ca' model umerii şi gîtul unuia, pieptul şi mîinile altuia şi astfel coordonează un corp unde se vor găsi armonizate la un loc organele frumoase, împrăştiate de natură la mai multe corpuri. In privinţa aceasta, arta va fi superioară naturii. Arta nu va putea reproduce schimbarea expresiei feţei la un om, nu va putea prinde pe pînză decît o singură expresie a feţei, în acest sens arta e inferioară naturii. Dar, prinzînd pe pînză o singură expresie a feţei, această expresie va rămînea acolo pe tablou sute de ani după ce a murit originalul natural, după care e făcut tabloul. In acest sens, arta e superioară naturii, întrece natura. Ori să luăm acuma un exemplu mult mai complex, de ordine sufletească. Să luăm ca exemplu zugrăvirea caracterului unui om prin roman. Caracterul unui om consistă din milioane de trăsături psihice, de ordine conştientă şi de ordine inconştientă. Arta e în absolută imposibilitate să zugrăvească aceste milioane trăsături psihice, dintre care foarte multe n-au ajuns în conştiinţa nici aceluia care scrie, nici aceluia despre care se scrie. în acest sens, arta e inferioară naturii, realităţii, arta nu poate să ajungă natura. Dar într-un caracter psihic al omului sînt trăsături mai ales caracteristice, pe cînd sînt altele care sînt mai puţin caracteristice şi chiar relativ indiferente. Artistul alege trăsăturile mai ales caracteristice, înlăturînd pe cele mai puţin caracteristice şi indiferente, şi în acest sens* am zis şi eu, aprobând cuvintele lui Dostoievski, că arta e superioară naturii. Am putea să strîngem o imensă cantitate de fapte care toate vorbesc în acelaşi sens. Şi astfel se explică una din cele mai mari certe în estetică, care a făcut să se risipească atîta cerneală, să se cheltuiască atîta spirit pentru dovedirea superiorităţii artei ideale asupra naturii reale. Pentru dovedirea acestei superiorităţi, esteticienii se pierdeau în lumile esenţelor pure ale lui Platon ori în lumile transcendentale ale lui Kant. Ca reacţiune în contra acestei dumnezeiri a artei

*** D-l Bogdan a uitat să citeze cuvintele mele : *în acest sens.***

pierduta în norii metafizicii, ca reacţiune contra acestor *arguţii* nebuloase şi îngîmfate, realiştii d *outrance* *, realiştii terre â terre ** susţineau ori susţin că arta e inferioară naturii totdeauna şi în toate privinţele, şi de aici concluzia că arta trebuie să imite natura servil, să imite tot ce ne dă natura şi aşa cum ne dă natura. Şi, zicînd aşa, realiştii d *outrance* uită că iau natura tot din punctul de vedere estetic, şi că natura tot aşa de puţin se îngrijeşte de nevoile noastre estetice, ca şi de cele economice. Şi în vremea acestei mari certe, şi unii şi alţii au uitat să studieze faptele care ar arăta că problema e cît se poate de simplă., Examinînd atent faptele, se arată că după cum doi oameni consideraţi dintr-un anumit punct de vedere, fie intelectual, va fi unul superior altuia în unele privinţe şi altul superior celui dintîi în altele, aşa e şi cu natura şi arta, considerate din punctul de vedere estetic. Se înţelege că d-1 Bogdan n-a putut ajunge la această concluzie, că în calitate de metafizic s-a mulţumit cu o frază nebuloasă, care, în loc de a explica, încurcă şi mai mult, pentru că la rîndul ei cere explicare. Şi, cum se întîmplă în astfel de ocazii, fraza explicatoare cere mai multe explicaţii decît ceea ce era de explicat.

*

Credem că e vremea să sfîrşim. Am văzut pe d-l Bogdan cum analizează principiile estetice ale altora, cum expune propriile sale vederi estetice, cum aplică vederile sale la producţiunile artistice. Am văzut toate acestea, le-am analizat şi, sper, nu fără folos pentru cititorii noştri. Ca concluzie putem spune următoarele pentru apărarea d-lui Bogdan. Dacă d-lui spune lucruri aşa de nelogice, aşa de surprinzătoare încît nu-ţi vine a crede deloc că sînt scrise la sfîrşitul secolului al XlX-lea, vina e nu atît a d-sale, cît a esteticii transcendentale, care i-a slujit drept povaţă ; cauza e că d-l Bogdan, în loc de a se adăpa la izvoarele vii ale ştiinţei, s-a adăpat la izvoarele moarte ale transcendentalismului. Pentru că estetica transcendentală e mo^ă, ca toţi morţii, şi chiar

*** [Pînă la exces, fără margini.]**
**** [Vulgar, comun.]**

articolul d-lui Bogdan o dovedeşte. Cînd francezii, vorbind de estetica metafizică, zic *M-me feu Vesthetique* *, noi românii, vom zice : madama estetica, D-zeu s-o ierte. Nu-i vorbă, era ea o damă onorabilă. Cam prea sentimentală, mistică, vaporoasă. Cu gîndul tot sus, deasupra norilor, în ceruri — pe pămînt păţea de multe ori rău, dădea în gropi. Vorbea foarte mult şi într-o limbă proprie : limba păsărească. Nu se exprima niciodată clar, ci parcă tot spunea ghicitori, şi un fel de ghicitori ce dezlegare n-au. Cînd nu-i ajungeau cuvinte pentru noţiunile ei nebuloase, ceea ce i se întîmplă foarte des, fabrica altele ori întrebuinţa mimica şi semnele, cu preferinţă multe puncte şi semne de exclamaţie. Avea expresiunea feţei aşa făcută parcă totdeauna se pregătea să cînte la biserică, aceasta ea o numea inspiraţiune. Cînd pronunţa *artă, poezie,* cuvîntul parcă-i ieşea din fundul măruntaielor, se răcea de la creştet pînă la picioare şi insufla îngrijire că poate să-şi dea astfel obştescul sfîrşit. Era o damă exaltată şi simţitoare şi de aceea se ofensa foarte uşor, însă ierta ofensatorilor pentru că socotea că nu ştiu ce fac, socotea că n-o înţeleg. Fiindcă mai nimenea n-o înţelegea, ea socotea că e din cauză că e prea adîncă şi învăţată şi se îngîmfa mai mult. Avea cîteodată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar ea a murit, şi despre morţi nimica sau bine, şi deci, D-zeu s-o ierte, fie-i ţărîna uşoară.

*** [Doamna decedată estetica.]**

PERSONALITATEA ŞI MORALA ÎN ARTĂ[37]

D-l Maiorescu a publicat în *Convorbiri* două critici literare, una în numărul din septembrie şi alta în cel din aprilie. Cea dintîi, asupra comediilor d-lui Caragiale, *un fel de răspuns* criticilor făcute acestor comedii[35], şi a doua, *Poeţi şi critici, un fel de răspuns* celor ce critică pe Alecsandri[36]. Amîndouă articolele au fost primite cît se poate de bine de întreaga presă română, şî unele ziare chiar le-au reprodus, lăudînd importanţa şî însemnătatea lor. Nu putem decît să ne bucurăm şi pentru că d-l Maiorescu a scris aceste critici, şi pentru că ele au fost atît de bine primite de publicul cititor,, care ştie să preţuiaseă cunoştinţele literare şi talentul de critică al autorului. Dar nici numele autorului, nicî primirea cea bună din partea publicului nu poate să ne scutească de a analiza aceste scrieri; ba chiar tocmai numele şi însemnătatea d-sale ne silesc să-i cercetăm părerile date la lumină. Şi ni se cere asemenea analiză mai mult decît oricui, pentru că şi noi am scris despre comediile d-lui Caragiale, şi pentru că părerile autorului sînt în unele privinţe protivnice părerilor noastre, şî pentru că autorul ia la vale unele idei ce ne sînt scumpe şi pe care trebuie să le apărăm. Cititorii noştri nu ne vor bănui dacă ne vom opri cam mult la analiza unor fraze, argumentări, încheieri logice, aşa de numeroase în micile articole ale d-lui Maiorescu ; căci, citind scrierea noastră pînă la sfîrşit, vor vedea că eminentul critic atinge chestiuni nespus de însemnate şi de preţioase.

începem cu articolul asupra comediilor d-lui Caragiale. Am zis că într-însul sînt multe păreri pe care nu le primim deloc, dar trebuie să mai adăugăm că sînt altele cu care ne unim în totul, ba sînt şi de acelea ce am rostit chiar noi în articolul ce am scris asupra d-lui Caragiale. Şi noi zicem că „lucrarea d-lui Caragiale este originală", şi noi credem despre comediile lui „că pun pe scenă cîteva tipuri din viaţa noastră socială de azi" şi că autorul a fost în dreptul său cînd şi-a ales acel strat social, care, după noi, are însemnătate mult mai mare decît cred unii critici şi chiar decît pare a crede d-l Maiorescu. Şi noi zicem, de asemenea, că scrierile d-lui Caragiale sînt mult mai pe sus decît melodramele franceze şi dramele istorico-patriotieo-naţionale. Ne unim şi cu ideea că „trivialul»- este o impresie relativă de toate zilele, ca şi «decentul» şi «indecentul»" (se înţelege, nu trebuie exagerat sensul acestei fraze, care ar putea îndreptăţi orice pornografie). Şi, dacă criticul ar fi scris numai atîta, am putea să ne bucurăm că sîntem de aceleaşi păreri, şi cu atît mai mult cu cît multe din ele le spusesem mai dinainte în *Contemporanul.* Dar criticul nu se mulţumeşte numai eu atît, cu analiza scrierilor d-lui Caragiale, ci, cu scop de a le apăra, se aruncă în teorii înalte asupra moralei în artă, şi tocmai aceste generalizări ni se par lipsite de temei. D-1 Maiorescu vrea să apere lucrările d-lui Caragiale împotriva învinuirii de nemoralitate şi pentru atare sfîrşit d-sa îşi pune întrebare dacă arta, în general vorbind, are ori nu misiune moralizatoare şi răspunde : „Da, arta a avut totdeauna o [înaltă] misiune moralizatoare, şi orice adevărată operă artistică o îndeplineşte". Rămîne deci să înţelegem în ce stă moralitatea artei. La această întrebare ni se dă următorul răspuns : „orice emoţiune estetică, fie deşteptată prin sculptură, poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunilor ideale". In această uitare de sine, care este pricinuită de orice operă adevărat artistică, stă moralitatea artei. Pe lîngă această teorie, adaugă d-sa o garnitură de argumentări, de deducţii, de abstracţii încît sîntem ne-

voiţi să le reproducem aici în parte pentru a se vedea cum şi în ce chip îşi apără autorul teza.

• *„înălţarea impersonală* este însă o condiţie aşa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedică şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenţii politice actuale, odele la zile solemne, compoziţiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sînt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

Esenţa acesteia este de a fi o ficţiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri.

Chiar patriotismul, cel mai important simţămînt pentru cetăţeanul unui stat în acţiunile sale de cetăţean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimiceşte emoţiunea estetică.

Există în toate dramele lui Corneille un [singur vers de] patriotism francez ? Este în Racine vreo declamare naţională ? Este în Moliere ? Este în Shakespeare ? Este în Goethe ?

Şi, dacă nu le are Corneille şi Goethe, să ne înveţe d-1 x, y, din Bucureşti ca să le avem noi ?

Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică, fără nici o preocupare practică.

Prin urmare o piesă de teatru, cu directă tendinţă morală, adecă cu punerea intenţionată a unor învăţături morale în gura unei persoane, spre a le propaga în public ca învăţături, este imorală în înţelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală a ficţiunii artistice în lumea reală cu cerinţele ei, şi prin chiar aceasta îşi coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învăţătura de pe scenă — interesele ordinare cîştigă preponderanţă. Căci numai o puternică emoţiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine şi să aibă prin urmare o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău.

Aşadar arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simţirile şi acţiunile omeneşti, cu atîta obiectivitate curată, încît pe de o parte să ne

poată emoţiona prin o ficţiune a realităţei, iar pe de alta să ne înalţe într-o lume impersonală" *.

Am reprodus o faţă întreagă din articolul d-lui Maiorescu, pentru că ea caracterizează foarte bine modul d-sale de a scrie; pe de altă parte, o atare împletire metafizică nici nu poate fi spusă cu cuvintele noastre şi într-o limbă lămurită. In adevăr, toate aceste „ficţiuni ideale", „emoţiuni impersonale", „înălţare impersonală", „lume impersonală", „ficţiuni artistice", „inspirare impersonală", „transportarea în lumea curată a ficţiunilor" pot să întunece chiar şi lucrul cel mai limpede ; dar în chestiuni literare, care după d-1 Maiorescu sînt atît de grele, toate aceste ficţiuni şi impersonalităţi pot, cel mult, să cîştige autorului titlul de profund din partea celor care nu vor fi putut pricepe o boabă din tot articolul. Dar aceste expresii grele, metafizice, mai sînt şi neexacte. Să luăm vorba „emoţiune impersonală" ! Emoţiunile sînt în general cît se poate de personale, pentru că sînt urmarea unei aţîţări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană. De asemenea, şi „lume impersonală", „inspirare nepersonală a ficţiunilor" ar fi trebuit mai bine lăsate nemţilor, cărora le plac atît de mult vorbe şi fraze nebuloase. Nu e adevărată nici fraza că „egoismul e rădăcina oricărui rău". Dacă simţămintele şi faptele altruiste sînt trebuitoare pentru păstrarea neamului omenesc, prin urmare şi a individului; apoi sentimentele şi faptele egoiste sînt trebuitoare pentru păstrarea indivizilor şi prin urmare şi a speciei, care e formată din indivizi. Aşadar, şi unele şi altele pot fi morale. Să luăm un exemplu pentru mai bună lămurire. O casă arde, eu sînt într-însa. In faţa primejdiei simt o emoţiune care mă împinge să scap din foc. Această emoţiune şi fapta ce urmează sînt egoiste. Alt exemplu. O casă arde, într-însa este vecinul meu, în faţa primejdiei în care e el, voi avea o emoţiune şî nişte sentimente care mă vor face să mă arunc în foc, punîndu-mi în primejdie viaţa pentru a-1 scăpa. Emoţiunea şi fapta sînt altruiste. Dar este lucru vădit că dacă îmi vor lipsi sentimentele egoiste, egoismul care mă face să scap din foc, aş arde în casă şi, dacă egoismul ar lipsi la toţ; indivizii, toată omenirea ar pieri într-un fel oarecare. Tot aşa s-ar întîmplă dacă ar lipsi cu totul sentimentele altruiste. Aşadar, din aceste exemple şi din multe altele, pe care nu le mai înşirăm, urmează că şi egoismul şi altruismul pot fi morale. Nu cercetăm care din amîndouă e mai mult şi care mai puţin. Este prin urmare greşit a spune că „egoismul este rădăcina oricărui rău". Pentru a dovedi cu totul neadevărul acestei fraze, putem da pilde că multe rele pot avea rădăcina în altruism. Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care după d-1 Maiorescu e de a deştepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrîurire, nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator. Iată întîia meteahnă în teoria d-lui Maiorescu. Dar egoismul exagerat despre care pomeneşte d-sa într-un loc ? Acesta este un egoism rău înţeles, un egoism bolnăvicios, patologic, şi e adevărat că, deşi nu e rădăcina oricărui rău, totuşi de bună seamă e rădăcina multora. Dacă arta ar pregăti o stare sufletească în care acest fel de egoism exagerat să nu poată prinde loc, rolul ei moralizator ar fi destul de mare. Dar nici atîta nu e adevărat, sau cel puţin nu e întotdeauna. Mai încolo vom vorbi pe larg despre chestia aceasta; aicea dăm numai un exemplu care va dovedi zisele noastre. Militarismul, spiritul războinic, cuceritor şi distrugător, e una din manifestările unui egoism patologic de felul cel mai rău. Rolul lui în istoria dezvoltării omenirii e atît de grozav încît un cugetător însemnat, H. Spencer, socoate că toate nefericirile ce au întovărăşit dezvoltarea omenirii se datoresc militarismului. Să presupunem o societate în care este înrădăcinată această boală morală, acest fel de egoism patologic, o societate cuprinsă de spiritul militar destructor, o societate care a ajuns îngrozitoare pentru naţiile învecinate. Să presupunem că, în această societate, un artist mare a făcut un tablou ce înfăţişează o scenă militară, o revistă, şi că tabloul este o capodoperă ca execuţie tehnică, grupare, lumină, colorit etc... Ce înrîurire va avea acest tablou asupra acelui public, care şi aşa e pornit către militarism ? E vădit că spiritul militar, mulţămită acestui tablou, va creşte, egoismul patologic se va dezvolta, şi mai tare se va aprinde sîngele sălbatic, şi mai mult va colcăi temperamentul destructor în faţa măreţei reviste

* *Convorbiri literare,* **nr. 6, anul XIX, p. 456—457. [Sublinierile aparţin lui C. Dobrogeanu-Gherea.]**

militare înfăţişate de genialul pictor. Iată o lucrare artistică minunată, care, în loc de a trezi „o stare sufletească inaccesibilă egoismului", în loc de a „întări partea cea bună a naturii omeneşti", aţîţă şi mai tare egoismul, întăreşte partea cea rea a naturii omeneşti, şi cu toate acestea tabloul poate fi o operă artistică în toată puterea cuvîntului. Cum rămîne atunci cu teoria d-lui Maiorescu în privinţa moralităţii în artă ? Cum rămîne fraza : „care face pe omul stăpînit de ea să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunei ideale La cea dintîi atingere a criticii, teoria se evaporează în „lumea impersonală". Să analizăm mai departe.

„Esenţa acesteia este de a fi o ficţiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumei zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri". Dacă presupunem că interesele de care este împresurat omul sînt în adevăr „mari în alte priviri", spre exemplu dacă omul munceşte pentru binele obştesc, pentru a îndulci şi stîrpi sărăcia, dacă munceşte pentru înnobilarea sentimentelor omeneşti, atunci, esenţa artei fiind, după d-l Maiorescu, de a-l scoate afară din aceste interese care sînt zilnice, dar şi foarte morale^ arta va slăbi partea cea bună a naturii omului, în loc de a o întări, cel puţin o va slăbi „pe cîtă vreme este stăpînit de ea". Moralitatea artei ar fi un fel de- varga care, după unii, moralizează pe copiii cei răi, dar strică pe cei buni. Este neadevărat de asemenea că arta „scoate pe omul impresionabil în afară de interesele lumii zilnice", că-l face să-şi uite interesele individuale şi prin urmare să aibă o emoţiune impersonală. Aceasta ar fi întrucîtva adevărat despre muzică şi despre pictură dacă nu se va îndeletnici cu viaţa oamenilor cînd ne zugrăveşte de pildă natura, în sfîrşit întrucîtva chiar despre poezie cînd cîntă luna, stelele, iarba verde, dar mai totdeauna e falsă asemenea idee în privinţa dramaturgiei. *în această privinţă noi credem mai degrabă dimpotrivă,* că arta aţîţă în gradul cel mai înalt interesele reale, individuale, şi anume acelea de care se ocupă; făcîndu-ne să uităm pe toate celelalte. Interesul şi emoţiunea ce va trezi în public *Romeo şi Julieta* vor fi cu atît mai mari cu cît acel public va fi mai în stare de a iubi, cu cît a iubit mai tare ; iar interesul şi emoţiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită, ca şi a

nefericiţilor înamoraţi din piesa lui Shakespeare. Othello face mare impresie pentru că într-însul se zugrăveşte patima geloziei, care roade mai pe toţi şi care este unul din interesele noastre zilnice ; şi mai cu seamă va mişca pe acela care a trecut printr-un acces de gelozie nebună, cum trece înaintea noastră nenorocitul Maur. Cînd regele Lear intră pe scenă deznădăjduit, smulgîndu-şi părul său alb, şi cu glas grozav ne strigă : „Suflaţi, vînturi, .şi crapă-vă obrajii! Infuriaţi-vă ! Suflaţi!..."* e groaznică impresia, e mare emoţiunea ce simţim văzînd pe acest părinte nebun din pricina relelor ce i-au făcut copiii şi în a cărui stare ne punem fără de voie şi fără ştire ! Dar cu cît mai mare va fi emoţiunea aceluia care singur a suferit de nemulţumirea [nerecunoştinţa] copiilor ? Gri, cînd acelaşi mult nefericit Lear vine cu trupul Cordeliei în braţe şi strigă : „Cordelia, Cordelia, mai stăi o leacă ! Ha!"** şi cînd, zdrobit, convins că s-a dus, repetă înfiorătoarele cuvinte : „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată!" ***, aceste cuvinte ne lovesc în inimă pentru că, fără de voie ne punem în locul acestui nefericit părinte ? ; cît dar de nemăsurată, cît de nespusă trebuie să fie durerea ce produce scena aceasta asupra unui părinte care a avut vrodată durerea să stea lîngă sicriul copilului său şi, cu buzele galbene şi tremurătoare, să repete cel mai grozav cuvînt din dicţionarul omenesc : „Niciodată, niciodată, niciodată !" Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferinţele, cu ura şi cu iubirea noastră şi nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele şi galoşii, şi după cum pare a ne sfătui domnul Maiorescu ; nu putem pentru că lucrul este cu neputinţă şi cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la uşă interesele noastre individuale, interesele lumii zilnice, pasiunile noastre etc... atunci în adevăr am ajunge „impersonali", dar în schimb arta, care este o „ficţiune ideală", nu ne-ar face nici o impresie şi cel mult ne-ar aduce în „lumea impersonală", adică ne-ar adormi. Dar poate d-l Maiorescu înţelege prin interesele lumii zilnice interesele cele mai jos-

*** „Blow winds, and crack your cheeks! Rage! Blow î**
**** „Cordelia, Cordelia, stay a little, Ha !"**
***** „Never, never, never, never, never!"**

nice. Nu, deloc, pentru că adaugă : „Oricît de mari ar fi în alte priviri" şi mai departe : „Chiar patriotismul, cel mai important simţămînt pentru cetăţeanul unui stat, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire de interes practic nimiceşte emoţiunea estetică". Aşadar, patriotismul, fiind unul din sentimentele zilnice, n-are ce căuta în artă ! Dar cu ce se va îndeletnici atunci arta cînd împreună cu patriotismul va alunga toate interesele lumii zilnice ? Ori iubirea nu e un interes din lumea zilnică ; ura, gelozia, lăudăroşia, zgîrcenia, lăcomia, răzbunarea şi celelalte... nu-s şi ele ? Atunci arta n-are decît să-şi ia tălpăşiţa pentru că prin „ficţiuni ideale" şi prin „înălţări impersonale" mare lucru, cu toată bunăvoinţa, nu va face arta. Dar, întreabă d-l Maiorescu : „Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez ?" Şi ce ar urma de acolea? în Corneille nu sînt, dar în Victor Hugo sînt şi încă multe; nu cumva Victor Hugo nu este poet şi artist, ba încă genial ? „Subiectul! — zice mai departe d-l Maiorescu — poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal^artistică". Foarte adevărat, dar cum rimează cu cele scrise mai înainte ? Dacă subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, şi după noi chiar ar fi foarte bine să fie luat din realitate, atunci şi patriotismul, şi toate interesele lumii zilnice au ce căuta în artă. D-l Maiorescu dă afară interesele zilnice pe fereastră şi le lasă să intre înapoi pe uşă. „Prin urmare — zice d-l Maiorescu mai departe —, o piesă de teatru cu directă tendinţă morală, cu punerea intenţională a unor învăţături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învăţături, este imorală în înţelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală a ficţiunii artistice în lumea reală"... Dacă n-ar zice „fiindcă", am fi şi noi de aceeaşi părere. In adevăr, lucrările literare în care sînt puse învăţături morale în gura unor persoane cu scop de a le propăvădui sînt cît se poate de neartistice, dar nu „fiindcă aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală a ficţiunei artistice în lumea reală", ci pentru că sînt mincinoase. Cînd în dramele noastre naţionale şi patriotice din războiul din urmă, soldaţii-curcani, ţăranii, în redutele de la Griviţa, rostesc cuvîntări patriotice, apoi de bună seamă aceste lucrări sînt parodia artei, nu artă; şi pricina e fiindcă sînt mincinoase. Ţăranul român nu ţine discursuri patriotice nici aiurea, necum cînd murea de frig, de foame şi de gloanţe la Griviţa ! De asemenea în dramele noastre istorico-patriotice-naţionale, eroii dramelor rostesc o mulţime de cuvinte patriotice, cuvintele „ţara noastră", „România", .„vitejia românească" nu mai contenesc. Dar toate aceste tipuri nu sînt oameni vii, sînt maşini vorbitoare, şi discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor, aceste discursuri ar fi tot aşa de bune dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul ? Fireşte că nu, ci tratarea cît se poate de neartistică, de proastă a subiectului.

Să ne închipuim însă că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea aşa de fierbinte, care suferea atît de mult de relele ţării sale, al cărui puls bătea cu al ţării. Artistul care ar scrie [o] astfel de dramă ar trebui negreşit să pună în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înţeles în total. Aşadar, încă o dată : patriotismul, ca şi oricare altă manifestare a vieţii individuale şi sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică. Şi acuma întrebăm: ce mai rămîne din însemnatul articol al d-lui Maiorescu? Mai rămîne încă „obiectivitatea curată" cu care arta trebuie să zugrăvească luptele între simţirile şi între acţiunile omeneşti. D-l Maiorescu e foarte obiectiv. Publicul în faţa artei trebuie să fie atît de obiectiv încît să ajungă „impersonal", poetul trebuie să expună simţirile şi acţiunile omeneşti cu atîta obiectivitate curată încît să ne înalţe pe noi în „lumea impersonală". Cît de impersonal, cît de obiectiv mai trebuie să fie poetul! In alt loc d-l Maiorescu zice : „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie n-are nimic a face cu politica de partid, autorul îşi ia persoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidenţă partea comică aşa cum o găseşte, şi acelaşi Caragiale, care astăzi îşi bate joc de fraza demagogică, şi-ar fi bătut joc ieri de işlic şi îşi va bate joc mîne de fraza reacţionară". Aşa

ar fi dacă artistul* poetul, scriitorul ar putea să se facă impersonal pînă la atîta încît să uite, să-şi părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile sale ; din nefericire, ori din fericire, asemenea lucru este şi mai cu neputinţă pentru un artist decît pentru noi. Un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influenţat de mijlocul în care trăieşte, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului {mediu] social în care se află, şi de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le **va** lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist. Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă, vom zice şi noi, este vădit că un om credincios, un artist religios **va** putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva religiei, pe care o crede sfîntă şi bună. Pentru asemenea lucrare i-ar lipsi inspiraţia, ba nici chiar n-ar putea băga în seamă părţile de rîs, pe care un ateu le-ar putea vedea foarte uşor etc, etc. ...

Ne vom mai întoarce la această chestiune; acuma aducem mărturia unui însemnat logician pentru a sprijini părerea noastră : „Poetul — zice acest logician — este mai întîi de toate o individualitate; de la aceleaşi obiecte chiar, despre care noi toţi avem o simţire obişnuită, el primeşte o simţire aşa deosebit de puternică şi aşa de *personală* în gradul şi în felul ei încît în el nu numai se acumulează simţirea pînă [la] a sparge limitele unei simple impresii şi a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăşi această manifestare *reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet.* Din multe părţi ale lumii primeşte poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieşi cum au intrat, ci se răsfrîng în prisma cu care l-a înzestrat natura şi „ies numai cu această răsfrîngere şi culoare individuală". Şi mai departe : „Artistul nu poate fi decît părtinitor".- Cît de deosebită e vorba criticului pe care-l cităm aicea de a d-lui Maiorescu ! Aici nu mai este vorba de impersonalităţi. Poetul este o individualitate, impresiile ce le primeşte sînt foarte *personale,* creaţia poetului, artistului, reproduce caracterul personal al poetului, iese cu culoare individuală. Criticul nostru cade chiar într-o exagerare opusă obiectivismului curat al d-lui Maiorescu, declarînd cam dogmatic : „Artistul nu poate fi

decît părtinitor". Este dar greşit a zice că o comedie oare-i satira unui partid n-are nimic a face cu convingerile politico-sociale ale autorului, dacă înfăţişează caracterul personal al poetului, poartă urmele individualităţii lui.

Dar cine este criticul necunoscut pe care l-am citat şi care ne vorbeşte aşa deosebit de d-l Maiorescu ? va întreba cineva. Cititorule, acest critic este d-l Maiorescu din articolul *Poeţi şi critici,* articol publicat tot în *Convorbiri literare,* în aprilie 1886. Tot d-l Maiorescu bate pe d-l Maioresicu : un tablou curios, dar adevărat.

Mai sînt şi alte contraziceri în amîndouă articolele, In articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspiraţie impersonală nu este artist, ci pseudoartist; în al doilea ni se zice că simţirile ce primeşte un adevărat poet sînt „aşa de *personale* încît... chiar, acumulîndu-se şi revărsîndu-se în forma estetică, însăşi această manifestare reproduce caracterul *personal,* fără de care nu poate exista un adevărat poet". în articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenţii politice actuale sînt o simulare a artei, dar nu artă. în al doilea vedem că slăveşte pe Victor Hugo, „încarnarea geniului francez", pentru că între altele a cîntat dezrobirea de sub jugul politic ! în articolul întîi ni se zice că odele la zile solemne sînt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc *Ostaşii noştri,* scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinţei noastre împotriva turcilor. în articolul întîi ni se zice, în sfîrşit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficţiunilor şi că chiar patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc ; în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicînd între altele : „Şovinismul gintei latine şi ura în contra evreilor el le-a reprezentat". Credem că sînt destule.

Am avea multe de zis în privinţa articolului *Poeţi şi critici,* dar le lăsăm pentru altă dată, acuma ne mărginim la cîteva cuvinte. Autorul vrea să ne dovedească înainte de toate că este mare deosebire între poeţi şi critici şi că poeţii mari nu pot fi, totodată, şi critici mari. Teza este adevărată dacă nu o prefacem în dogmă. însă sub pana d-lui Maiorescu deosebirea ajunge aşa de mare încît poeţii şi criticii se arată ca specii zoologice cu totul neasemănate, cum sînt de pildă mamiferele şi reptilele.

După d-l Maiorescu, „criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar". Din faptul că criticii sînt transparenţi se scoate încheierea că poetul nu poate să înţeleagă, să simtă lucrarea artistică a altui poet; faptul că Voltaire n-a înţeles pe Shakespeare se generalizează pentru trebuinţa cauzei. Cîţi critici n-au înţeles pe Shakespeare, mai ales pe timpul lui Voltaire, despre aceasta nu se spune nici un cuvînt. E de prisos, credem, să mai spunem că teoria d-lui Maiorescu e neadevărată de vreme ce poetul tocmai pentru că-i poet, tocmai pentru că-i mai impresionabil decît noi, va simţi mai adînc o lucrare în adevăr poetică. Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privinţa rolului criticii, care după d-l Maiorescu pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă literatura unei ţări, în loc de a cîştiga, cum credem noi.

*

Dacă ni s-ar face şi nouă întrebarea ce-şi pune d-l Maiorescu adică : arta, în general, are ori nu un element moralizator ? Cu mare părere de rău n-am putea da un răspuns afirmativ atît de necondiţionat cu al d-sale, nu vom putea zice : „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, şi orice adevărată operă artistică o îndeplineşte". Nu vom da răspuns afirmativ nu din aceeaşi pricină pentru care Macbeth nu putea rosti vorba „amin" — noi n-am făcut nici o crimă împotriva artei —, dar pentru că un răspuns atît de necondiţionat (că orice operă adevărat artistică trebuie să aibă în sine un element moralizator) ar fi, după noi, neadevărat. A găsi astfel de element în orice lucrare artistică este a crede că arta poartă în sine o putere tainică moralizatoare, în afară de împrejurările reale ale existenţei sale, este a crede că arta e morală în sine, *„an sich",* cum ar zice neamţul, este a ridica arta la rangul de *entitate metafizică.*

Nu e vorbă, şi noi credem că lucrările cele mari artistice sînt în general moralizatoare, vom arăta mai departe cînd şi cum ; este de asemenea cu putinţă ca opere artistice însemnate să aibă înrîurire demoralizatoare ori nici de un fel, nici de altul. Arta, ca orice altă manifestare a minţii omeneşti, este productul mijlocului natural şi, mai ales, social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societăţii în care s-a produs.

Iliada şi *Odiseea* lui Homer nu puteau să ia naştere decît sub cerul Greciei, în mijlocul republicilor veşnic în război ale vechei Elade, între cetăţeni a căror mîndrie şi libertate era întemeiată pe robie. *Divina comedia* este produsul Italiei ruptă în bucăţi, pustiită prin lupta oraşelor, sugrumată şi pîngărită prin nelegiuirile grozave ale nobililor şi ale preoţilor, ale Italiei mistice şi credincioase pe de o parte, iar pe de alta ale Italiei stăpânite de amorul exaltat din vîrsta de mijloc *. Numai în această Italie a putut să se plăsmuiască *Divina comedia,* întocmai după cum *Raiul pierdut*** al lui Milton nu putea să se producă decît în Englitera cea aspră şi puritană şi după cum *Faust* nu putea să ia naştere decît în timpul modern, în acest timp, cînd înaintea omului ştiinţa modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălţime de la care i se ameţeşte capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult şi mai mult tainele măreţe ale naturii ; şi pe de altă parte toate aceste înălţări în sferele înalte ale idealurilor filozofice nu-i dau omului modern mulţumire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile cînd oamenii ştiau mult mai puţin, dar erau mulţumiţi şi împăcaţi în sineşi. Intre akele, acest dualism dureros, productul epocii noastre, este înfăţişat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe. Ar fi fost tot aşa de cu neputinţă compunerea lui *Faust* în vremile cînd s-a alcătuit *Divina comedie* pe cît ar fi fost ca opera lui Dante să fi luat naştere în timpurile noastre. Repetăm, o poemă artistică, arta în genere, e productul mijlocului social. Dacă este aşa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, ci aceste produse ale societăţii corupte vor avea şi ele înrîurire demoralizatoare. Pentru aceia care sînt învăţaţi a se uita la artă ca la un fetiş şi care vor fi loviţi de vorba „artă demoralizatoare", aducem un exemplu doveditor. Să presupunem o clasă socială coruptă, cum au fost clasele de sus pe vremea Imperiului roman ori cum sînt clasele de sus în centrurile civilizaţiei moderne, în oraşele mari, mari prin bogăţie, prin numă-

*** [Evul mediu.]**
**** [Paradisul pierdut.]**

rul locuitorilor, dar şi prin o corupţie înjositoare şi rafinată. Să presupunem, zicem noi, că un artist, făcînd parte din aceste clase, gustînd „deliciile acestei corupţii rafinate", ar face un tablou al cărui subiect ar fi o „orgie", în această orgie se vor desfăşura toate goliciunile, pentru care arta modernă începe a avea atîta tragere de inimă, nu numai în pictură, toată voluptatea, toată bestialitatea senzuală dar rafinată la care a putut ajunge această civilizaţie stricată şi rafinată. Oare acest tablou, productul unui mijloc corupt, nu va avea el influenţă corupătoare asupra mijlocului ce l-a produs şi asupra celor neatinşi încă de corupţie, dar care n-au încă destulă putere pentru a i se împotrivi ? Şi aicea, trebuie să ne înţelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, dimpotrivă, ea este produsul societăţii; dar, odată produsă, arta, la rîndul ei, măreşte corupţia şi demoralizarea. Ni se va zice poate că moral şi imoral, ca şi decent şi indecent, sînt lucruri relative. Foarte adevărat, dar sînt lucruri în privinţa imoralităţii cărora nu poate să fie nici o discuţie. Şi pentru a lămuri chestiunea să luăm cîteva puncte de vedere deosebite din teorii morale deosebite. După H. Spencer, reprezentantul ştiinţific al „moralei evoluţioniste", tot ce slujeşte pentru păstrarea individului şi a speciei omeneşti va fi moral pentru că plăcerea măreşte puterile individului, pentru că plăcerea este un instrument puternic în lupta pentru trai, ea deci va fi moralizatoare. Dar este plăcere şi plăcere. Şi tabloul senzual, voluptos, pornografic, al artistului nostru va produce plăcere, însă o plăcere de soiul orgiei înseşi, o plăcere patologică, care înjoseşte pe om trupeşte şi sufleteşte şi care prin moştenire înjoseşte, strică şi generaţiile viitoare. Plăcerea ce va pricinui acest tablou, sentimentele ce va deştepta vor fi cu totul protivnice conservării individului şi speciei, vor fi cu totul nemorale. Să luăm punctul de vedere al d-lui Maiorescu. Moralitatea artei stă, după d-sa, în lupta contra sentimentelor egoiste, în uitarea de sine, în ridicarea într-o lume impersonală, pe cîtă vreme cineva este stăpînit de artă. Fireşte însă că tabloul pomenit va avea cu totul altă înrîurire asupra unor privitori aplecaţi dinainte către corupţie (presupunem un mijloc corupt) ; pe cîtă vreme vor fi stăpîniţi de dînsul, într-înşii se vor deştepta sentimente care n-au nimic a face cu „lumea impersonală". în sfîrşit, din punctul de

vedere al moralei teologice, după care toate noţiunile morale ne sînt date prin intuiţie dumnezeiască, tabloul va avea de asemenea înrîurire demoralizatoare. Iată dar trei puncte de vedere deosebite, şi din toate urmează că tabloul presupus este demoralizator. Dar poate se va putea tăgădui numele de artă acestui tablou numai pentru că artistul este vinovat de atentat la „bunele moravuri" ? Şi de ce mă rog ? In acest tablou poate fi foarte bine un geniu vrednic chiar de Rubens, ale cărui tablouri iată cum le descrie un mare cunoscător în ale artei, *H. Taine:* „In mîinile lui, zeităţile grece au devenit trupuri flamande... Veneri grase şi albe, care-şi ţin amanţii cu un gest molatic de curtezană, Ceres viclene care rîd, sirene vînjoase şi cărnoase, înfiorate de plăcere, şi îndoituri molatice şi încete ale trupului viu şi palpitator, aruncături furioase, dorinţe neînvinse, măreaţă dare pe faţă a senzualităţiior fără frîu, triumfătoare..." *. Toate acestea pot să fie şi în tabloul artistului nostru, numai cu o notă specială, să arate senzualităţi şi voluptăţi „nesănătoase", cum n-au fost la flamanzi, dar cum se găsesc în centrurile civilizaţiei noastre, astfel cum le descrie Zola. Să luăm alt exemplu, care va arăta şi mai bine cugetarea noastră. Să luăm, de pildă, clasele dominatoare ungare, cu patriotismul lor orb, cu dispreţul împotriva naţionalităţilor stăpînite, cu ura lor în contra acestor supuşi care vor să dea semne de viaţă neatîmată. Să presupunem un pictor mare care să fi fost crescut în mijlocul acestor clase, care să fi primit din pruncie ideea că naţia maghiară este din firea sa superioară românilor şi, prin urmare, chemată a-i stăpâni. Şi să zicem că pictorul va face un tablou.care va înfăţişa aceste două naţionalităţi, unguri şi români ; el va pune sus o ceată de unguri nalţi, chipeşi, cu faţa plină de mîndrie şi de inteligenţă, cu mutre poruncitoare..., în sfîrşit o rasă de stăpîni, despre care oricine, văzîndu-i, va zice : „Iată oameni meniţi a porunci". Jos însă ar zugrăvi o mulţime ticăloasă, dobitoacă, şi printr-însa ar înfăţişa pe români, încît oricine, văzîndu-i, ar zice. „Iată o rasă înjosită, menită la robie". Acest tablou, produsul unui mijloc cu idei şi sentimente înguste şi imorale, n-ar demoraliza şi mai tare acest mij-

* ***Philosophie de Vaft,* voi. II, p. 264—265.**

loc, n-ar face relaţiile şi duşmănia între cele două naţii şi mai rele, în loc de a dezvolta sentimentele frăţeşti, cum s-ar cuveni ? Şi băgaţi de seamă că tabloul ar putea să fie nu numai artistic, dar chiar real şi alcătuit din elemente adevărate. Şi iată cum : în fiecare naţie sînt tipuri mîndre, inteligente, dar sînt şi înjosite, proaste, idioate; tipuri de un fel şi de altul se află atît între unguri, cît şi între români; artistul n-a avut decît să ia dintre unguri tipuri alese şi dintre români tipurile cele mai proaste. Mai mult decît atîta, sentimentele patriotice înguste ale artistului nostru îl vor face să bage de seamă mai ales la tipurile mari ale naţiei sale şi numai la cele idioate din naţia dispreţuită, împotriva căreia l-au aţîţat creşterea şi mijlocul social în care trăieşte. Se înţelege că aceeaşi influenţă ar avea o lucrare artistică din domeniul poetic, literar, numai cu atîta deosebire că, opera literară fiind făcută din cuvinte, din vorba omenească, înrîurirea ei mobilizatoare ori demoralizatoare va fi mai sigură şi mai puţin schimbătoare. Cu greu ne închipuim un mijloc social în care o poemă artistică aţîţînd ura între naţii să poată avea înrîurire mobilizatoare.

Credem că s-a lămurit îndestul acuma punctul nostru de vedere şi că am dovedit cît de tare greşeşte d-l Maiorescu punînd artei în genere firma cu inscripţia „moralizatoare".

Cu totul altceva este dacă ni se va pune întrebarea : „Arta trebuie oare să fie moralizatoare, este de dorit ca arta să aibă misiune moralizatoare şi educatoare ?" La această întrebare vom răspunde cu toată tăria : „Arta trebuie să aibă misiune educatoare şi moralizatoare ; da, arta *poate* să aibă foarte mare influenţă educatoare şi moralizatoare". Nu putem analiza în acest articol în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai întîi să ne înţelegem asupra moralei în general, cum vom şi face altă dată. Dar putem arăta una din condiţiile de căpetenie pentru ca arta să aibă putere moralizatoare şi educatoare. *Această condiţie este moralitatea artistului însuşi, înălţimea morală, intelectuală, ideală la care a ajuns el.* Pentru dovedirea acestui mare adevăr facem apel la d-l Maiorescu, care în *Poeţi şi critici* a zis că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului şi că impresiile artistului nu ies aşa cum i-au intrat în minte, ci cu culoarea lui individuală. Dacă d-l Maiorescu

înţelege cele scrise aşa cum le-am înţeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adînc. Da, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, şi sub „caracter" trebuie să înţelegem temperamentul, inteligenţa, simpatiile şi antipatiile, ura şi iubirea, bucuria şi suferinţa lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăieşte, a primit educaţie etc. ... Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu reproducă caracterul personal al artistului, bineînţeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter. Dacă artistul e melancolic, amărît... plină de melancolie şi de durere va fi opera lui; iar dacă se va încerca a plăsmui o operă hazlie, veselă, gingaşă, fluşturatică, nu va reuşi, lucrarea lui nu va fi o creaţiune, ci o meşteşugire, o operă slabă, dacă nu proastă, pentru că n-ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul, melancolicul, amărîtul Leopardi n-ar fi putut să scrie ca Heine, şi acesta din urmă, cînd a vrut să scrie o tragedie măreaţă în felul lui Shakespeare, a scris pe *Ratcleaf,* operă despre care am putea zice franţuzeşte că-i *„ranchement mauvaise".* Dacă toate acestea sînt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte înălţimea morală, idealul, credinţele şi simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului şi va avea cu atîta mai mare înrîurire moralizatoare cu cît artistul însuşi va sta la mai mare înălţime morală ; şi cu cît e mai mare geniul artistului, cu atîta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în opere, şi cu atîta mai puternică, mai întinsă, mai adîncă va fi înrîurirea moralizatoare a operelor lui. Aşadar, opera artistică va fi cu atît mai moralizatoare cu cît va fi mai mare elementul moral întrupat în ea de artist şi cu cît execuţia ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate să fie scoasă o încheiere greşită. Dacă puterea moralizatoare a unei opere artistice e cu atît mai mare cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizatoare în sine. Şi, în adevăr, mulţi judecă aşa, şi, plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizatoare cu cît e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizatoare şi apoi, căutînd-o numaidecît, ajung la definiţii metafizice, ca „înălţare impersonală într-o lume impersonală". Toate acestea însă sînt neadevărate, pentru că nu putem zice

că puterea moralizatoare a artei este proporţională genialităţii artistului decît numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, şi fără condiţia a doua afirmarea întîia e greşită. *Arta în sine* este tot atît de puţin moralizatoare cît este de folositor şi cuţitul *în sine.* Cuţitul este foarte folositor numai cînd e întrebuinţat la ceva aducător de folos, şi utilitatea lui va fi proporţională muncii folositoare îndeplinită printr-însul ; în mîna unui nebun, sau încă şi mai mult în mîna unui hoţ, cuţitul este peste măsură de vătămător. Am zis că una din condiţiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizatoare este înălţarea morală şi ideală a artistului însuşi. Pentru o operă artistică moralizatoare se cer deci două condiţii : înălţarea morală şi ideală a artistului şi puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect şi scop foarte moralizator; fireşte că, în ciuda moralităţii ideale a pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung şi altul mai scurt', între părţile trupului nu va fi nici o proporţie, feţele vor fi lipsite de expresie etc..., în sfîrşit tabloul va fi o caricatură, şi numai putere de a moraliza nu va avea. Aicea vedem şi mai limpede de ce operele pseudoartistiee ale dramaturgilor noştri, cu toate învăţăturile morale ce pun în gura persoanelor ce ne înfăţişază... n-au nici o înrîurire şi, cum zice cu drept cuvînt d-l Maiorescu, sînt nemorale din punct de vedere al artei. Pricina însă nu-i unde o găseşte d-sa, adică în faptul că ne coboară în lumea intereselor zilnice, ci în lipsa de talent artistic la autorii lor. Aceste opere mincinoase sînt întocmai ca tabloul de mai sus, cu scop moralizator, dar fără nici o proporţie, cu colorit stupid etc.

Subiectul ce va lua artistul e mai mult ori mai puţin indiferent. Aicea, în parte, are dreptate d-l Maiorescu, numai explicaţia d-sale nu-i adevărată. Să ne întoarcem la exemplul nostru cu artistul care a făcut un tablou ori a scris o poemă despre orgie, care a făcut o lucrare demoralizatoare, ca şi mijlocul în care s-a dezvoltat el însuşi. Să presupunem alt artist care nu face parte din cercul demoralizator şi demoralizat ori care, chiar dacă face,

n-a fost atins de corupţie, ba chiar, ajutat de natura sa şi de multe împrejurări fericite, a ajuns om cu moralitate înaltă. Acest artist va putea şi el să ia orgia ca subiect pentru o poemă sau un tablou (după cum v-a fi poet ori pictor), dar cît de deosebit va fi cuprinsul şi, prin urmare, înrîurirea operei lui !... Dacă în cea dintîi corupţia se arată idealizată şi deşteaptă în public senzualitate şi voluptate exagerată, împingîndu-l la desfrînare ; în a doua orgia va fi uricioasă, opera artistului va fi o explozie de protestare, un strigăt de durere împotriva înjosirii demnităţii omeneşti, în contra bestialităţii neînfrînate, un strigăt de protestare, care va purta peicetea înaltei moralităţi a artistului şi a marelui său talent. Dacă cea dintîi va îndemna la desfrînare cu atîta mai mult cu dît artistul ce a făcut-o a fost mai genial; a doua va îndepărta de la destrăbălare cu atîta mai tare cu cît geniul artistului va fi mai puternic. Cînd trecem de la aceste consideraţii teoretice şi ipotetice în domeniul artei reale, cîmpul ce ni se deschide e atît de întins încît ne e cu neputinţă să-l cercetăm cu de-amănuntul într-un articol, nu putem atinge decît o parte neînsemnată, va trebui deci să ne mulţumim cu cîteva exemple numai.

Să luăm acelaşi subiect tratat de mai mulţi artişti, de pildă războiul. îl credem foarte potrivit pentru demonstrările noastre, fiindcă în privinţa războiului, din punct de vedere moral, mai că nu sînt deosebiri de părere. Nu-i vorbă, sînt unii care cred că războiul în unele împrejurări este trebuitor, de pildă războiul pentru apărarea neatîrnării în contra unor năvălitori. Şi noi îl credem trebuitor în astfel de întîmplări, dar aceasta nu ne împiedică de a simţi groază împotriva măcelurilor între oameni şi de a avea dorinţa foarte morală de a trezi în inimile şi în minţile tutulor groază, protest în contra războiului. In privinţa aceasta sîntem toţi de o părere. Să luăm dar războiul ruso-turco-român, acest război care prin măcelurile de la Plevna, Griviţa etc. face să ni se strîngă inima de durere şi acuma. Iată cum ni-l înfăţişează bardul de la Mirceşti : Griviţa, acest loc blestemat, care a costat pe România atîta sînge şi lacrămi, care a făcut atîtea văduve şi atîţia orfani, e personificată de poet ca o fată frumoasă şi anume ca fata lui Gazi-Osman; tunurile dimprejurul Griviţei sînt colanul care strînge talia mlădioasă a fetei, pe colan joacă fulgerile iar soldaţii ro-

mâni sînt reprezentaţi printr-un flăcău care vrea să-i ia colanul, cîntîndu-i că ea e bună de sărutat ca şi dînsul de luptat... Grozăviile războiului ne sînt înfăţişate într-un tablou gingaş, vesel, aproape fluşturatic, cu apucări de colan, cu sărutări... Cînd înaintea mormîntului deschis al unui om, cuiva din convoiul funebru i-ar veni în gînd să joace cancanul, fiecare ar găsi faptul cu desăvîrşire nemoral ; cînd însă un poet, înaintea mormîntului deschis a zece mii de oameni, cu glas gingaş şi vesel începe a ne îndruga *Isaia dănţuieşte,* sîntem gata a găsi că-i foarte moral lucru, sub cuvînt că poetul ne ridîcă într-o lume impersonală ; nu-i vorbă, poezia d-lui Alecsandri e frumoasă, tabloul gingaş, versurile curgătoare şi armonioase, dar, chiar de ar fi executarea acestei poezii de o mie de ori mai artistică, înrîurirea ei .moralizatoare va fi pentru noi mai mult decît problematică. Să vedem acuma alte lucrări artistice despre războiul ruso-turco-român ale mult talentatului pictor rus *Vereşciaghin.* Şi acesta a zugrăvit războiul, dar ce nespusă deosebire ! Tablourile lui sînt un strigăt puternic împotriva măcelurilor între oameni, operele lui artistice ne turbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită de război şi, aţîţîndu-ne toată inteligenţa, pare că ne zic : „Uitaţi-vă, oamenilor, ce faceţi voi !" Şi iată cum descrie un corespondent vienez al revistei *Neue Zeit* tablourile lui Vereşciaghin :

„In *După atac* vedem un loc unde se dau îngrijiri la răniţi, unde mulţimea răniţilor e atît de mare încît nu pot fi toţi puşi la adăpost. Plouă, şi răniţii fără apărare înoată în glod, apă şi sînge. Doctorii fac ce pot, surorile de caritate caută pline de milă, cu un devotament admirabil, să liniştească suferinţele acelor nenorociţi; dar sînt prea mulţi. Stau fără îngrijire, fără hrană, părăsiţi în voia chinurilor, în a deznădăjduirii, cei mai mulţi cu moartea pe feţele lor oţelite de durere. Chiar înainte a pus un flăcău frumos şi tînăr de tot, cu braţele legate, prin petici străbate sîngele, iar nenorocitul priveşte aşa de trist cu ochii săi sinceri.

Vereşciaghin îl cunoştea şi ne spune, în amintirile sale, despre răvaşele mamei lui, aflate la dînsul şi care erau pline de îngrijiri delicate.

Şi acest eîmp acoperit de morţi, care în tabloul *învinşii* se întinde într-o perspectivă fără margini, nu-i oare acela în care artistul a căutat o zi întreagă pe fratesău printre cadavre ciuntite şi goale ?

Zac în cîmp pustiu, între tufari despoiaţi de frunze şi între mărăcini ţepoşi.

Nori grei şi groşi acopăr cerul; ploaia deasă cade şi vîntul vîjîie peste tufari. Dar cei culcaţi între spini nu-i simt pleoscăitul, nu simt nici vîntul rece care suflă peste trupuri şi du'ce departe mirosul putregiunii.

Şi înaintea şanţului deschis stă un popă în veşminte bogate, murmură rugăciuni şi cădeşte [cădelniţează] cu tămîie deasupra morţilor. Cît de adevărat l-a zugrăvit Vereşciaghin pe acest popă umilit şi mărginit la minte ! Un soldat îl ajută, stă lîngă dînsul; acesta e reprezentantul tipic al ascultării oarbe. I-a nimerit chipul ca un maestru, şi impresia ce face e atotputernică".

Vereşciaghin a făcut *Santinela rusească.* Iată frumoasa descriere ce ne-o dă acelaşi corespondent:

„Aer întunecat, viscol straşnic, santinela la locu-i singuratic, cu puşca-n mînă, cu gugiul de lînă tras aşa de tare pe obrazu-i tînăr încît nu i se mai zăresc decît ochii vioi.

Pe al doilea tablou îl vedem pe tînăr cum înţepeneşte, nu mai este în stare a face vreo mişcare, cum omătul i s-a suit pînă hăt peste genunchi, dar tot stă locului. Nu se mai poate ţine drept, ci e îndoit ca o salcie, dar stă ; deşi vîră adînc minele în mîneci, ţine încă după regulement arma la braţ. Şi-a plecat capul pe piept, gugiul i-l acoperă de tot.

Al treilea tablou ne arată o movilă de omăt — santinela-i dedesubt. Se vede vîrful gugiului ici şi dincolo tălpile ciubotelor. O mînă iese afară — degetele înţepenite, moarte, ţin cu tărie puşca" *.

Aicestea sînt operele artistice care, împreună cu *Execuţia în India, Execuţia nihiliştilor în Petersburg* etc.... au făcut atît de adîncă impresie în apusul Europei, au lucrat pentru pacea europeană mai mult decît „liga de pace" în ani întregi. Talentul artistului rus e mai pe sus de orice îndoială, însă ar fi, credem, o nebunie a-l pune alături cu geniul titanic al lui Rubens. Cu toate acestea, fiind mai pe jos ca talent artistic, operele lui Vereşciaghin sînt superioare în putere moralizatoare şi educatoare tu-

*** *Die Neue Zeit,* anul IV, ianuarie 1886, Stuttgart.**

turor „Venerilor grase şi albe", cel puţin pentru epoca noastră şi pentru cele următoare, pînă vor mai fi aceste rele sociale, împotriva cărora ne ridică marele artist inima şi sufletul. Acestea sînt operele artistice. Cînd trecem de la opere la artist, vedem îndată cît de mare dreptate am avut zicînd că înălţimea morală şi ideală a artistului este un element de căpetenie pentru producere de lucrări moralizatoare. Iată cîteva fapte care caracterizează pe Vereşciaghin. Om cu stare, artist cu nume mare, el de bunăvoie se duse după armată în război, pentru ca să ne poată povesti prin tablouri toate grozăveniile. în armată, împreună cu Skobelev mergea la punctele cele mai ameninţate, schiţele le-a cules, cu sînge rece de necrezut, sub ploaia de gloanţe. în Giurgiu, pentru a vedea bine o luptă de artilerie, s-a băgat într-o corabie în care ţinteau turcii şi care a fost găurită de granate ; artistul a scăpat ca prin minune. După război, ţarul, temîndu-se de întipărirea ce aveau să facă tablourile, a vroit să le cumpere cu un milion de ruble. Vereşciaghin n-a primit acest negoţ, ci a plecat în Europa. Cît despre ideile înalte, despre concepţiile sociale la care a ajuns el, ne dă dovadă cuvîntarea ce a ţinut la expoziţia din Budapesta, din care se vede limpede că artistul merge înaintea veacului său. De la arta timpurilor, să ne depărtăm în vremurile trecute, în vremea înfloririi artei, în ţara artelor frumoase. Iată cum caracterizează Taine pe cel mai mare artist al Italiei, pe Michel Angelo : „în geniul său şi în inima sa a aflat Michel Angelo aceste tipuri. Pentru a le prinde i-a trebuit suflet de pustnic, de gînditor, de răzbunător, un suflet furios şi nobil, rătăcit printre suflete moleşite şi stricate, printre trădări şi apăsări, în faţa biruinţei neînlăturate a tiraniei şi nedreptăţii, sub ruinele libertăţii şi patriei, el însuşi fiind ameninţat cu moartea, simţind că dacă mai trăia, trăia numai din milă şi poate numai pe puţină vreme, nefiind în stare a se pleca, a se supune, retras cu totul în această artă, prin care în tăcerea robiei sufletu-i mare şi deznădăjduirea-i mai vorbeau încă. Iată ce a scris despre *Statua adormită* * : «Plăcut îmi este să dorm, şi încă mai plăcut să fiu de piatră ; cît timp ţine ticăloşia şi ruşinea, să nu văd nimica, să nu simt nimica este fericirea mea ; nu mă trezi;

*** [Noaptea.]**

ah ! vorbeşte încet!»" * Nu e deci de mirare că sub mîna lui Michel Angelo *Leda* **a** ajuns o regină plină de putere, de seriozitate, de energie, de inteligenţă; iar în ale altora **a** dat prilej la atîtea tablouri mai mult sau mai puţin pornografice. Cînd trecem în domeniul literar, în domeniul poeziei, teza noastră se arată şi mai adevărată şi mai uşoară de dovedit; însă bogată fiind materia trebuie să ne mărginim. Am putea lua drept dovadă pe Byron, Shelley, Victor Hugo, Schiller, Mickiewicz etc, dar toţi aceştia pot să pară prea tendenţioşi şi de aceea luăm un poet care pare mai obie'ctiv decît alţii, pe genialul Shakespeare. Operele lui Shakespeare au un element educator şi moralizator foarte mare. în ce constă moralitatea operelor lui ? Shakespeare a analizat pasiunile omeneşti şi ciocnirile între dînsele, a pătruns inima şi sufletul omenesc, aşa că a rămas neîntrecut atît de cei dinainte de dînsul, cît şi de cei ce l-au urmat. Unde este dar în această lucrare, care pare atît de obiectivă, unde este elementul moralizator ? Da, în adevăr, Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe faţă convingerile morale, nu le pune în gură învăţături morale, nu pedepseşte anume, din partea sa, pe cei ce îi crede nemorali şi nu răsplăteşte virtutea ; şi dacă făcea asemenea lucru nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artişti ai lumii, dar chiar n-ar fi artist de fel. Shakespeare nu ne dă lecţii de morală, cu toate acestea operele lui poartă pecetea neştearsă a unei înălţimi morale şi ideale, a unor sentimente omeneşti pînă la care puţini au ajuns chiar acum, trei veacuri după ce a trăit marele artist. Shakespeare nu ne face curs de morală în *Romeo şi Julieta,* dar gingăşia, iubirea, compătimirea pentru suferinţa altora, puse de poet în opera sa, ne aţîţă cu tărie aceleaşi simţiri. Compătimirea adîncă pe care o simţim noi către regele Lear şi care ne strînge inima de durere, care parcă ne-ar rupe-o ou cleştele, cînd el strigă : *„Cordelia l Cordelia l stay a little* J" ori cînd repetă deznădăjduit : *„Never, never, never, never, never* această adîncă durere şi compătimire este totuşi mai mică decît ceea ce trebuie să o fi simţit însuşi artistul zugrăvindu-ne pe nefericitul rege. Shakespeare ne deşteaptă sentimentele cele mai înalte, ne aţîţă cele mai ascunse coarde ale bunătăţii, iubirii, compătimirii; tot-

*** *Philosophie de Vart,* voi. I, p. 34, 35.**

odată ne deşteaptă groază împotriva crimei, dar nu contra criminalilor. Cu o pătrundere genială, uimitoare, marele Shakespeare **a** înțeles, acum trei veacuri, că criminalii sînt oameni anormali, bolnavi, nebuni; acum trei sute de ani **a** înțeles, ori cel puțin a simțit, că ei merită compătimire mai mult decît răzbunare ; cu marea sa inimă, genialul poet a înțeles că crimele sînt un rod fatal ai societății, al mijlocului, al temperamentului şi de aceea a ajuns la concepțiunea morală că criminalii sînt productul fatal al condițiilor de trai şi că merită comipătimire. El nu ne spune lămurit acestea, dar le simte şi ne face să le simțim şi noi. Cînd Macbeth se arată după grozavul omor al regelui Duncan, vedem înaintea noastră un nebun, un om nimicit sufleteşte. Mândrul than de Glamis, îndată după omor, ca un şcolar fricos întreabă : „N-ai auzit vreun zgomot ?" *. Iar toată turbarea sufletului acestui nenorocit o vedem în întrebarea naivă şi grozavă totodată : „Dar pentru ce n-am putut rosti «amin» ?" **.

Şi cînd tot chinul conştiinței lui bolnave izbucneşte în înfricoşatele cuvinte : „Şi acest glas tot strigă prin toată casa : «Nu mai dormi ! Glamis **a** ucis somnul, şi iată de ce Cawdor nu va mai dormi. Macbeth nu va mai dormi!»" ***.

Aceste cuvinte ne îngheață inima, simțim că Glamis în adevăr a omorît somnul, şi anume somnul său chiar, şi că Macbeth nu va mai dormi şi nu ştim pe cine să plîngem mai mult: pe nefericita jertfă ori pe nefericitul criminal. Cele mai curate sentimente omeneşti, cele mai înalte vederi morale, închipuiri morale largi, care au umplut inima regelui poeților, s-au încorporat în operele lui, şi aceste opere deşteaptă, ca prin farmec, într-un şir de generații ce s-au urmat de atunci pînă acuma şi se vor mai urma încă, deşteaptă aceleaşi simțiri, aceleaşi mărețe închipuiri, aceleaşi sentimente morale. Iată puterea educatoare şi moralizatoare a operelor lui Shakespeare. înălțimea morală şi ideală a lui Shakespeare însuşi le dă puterea aceasta şi întrucîtva chiar marea lor putere artistică. Aici este locul să explicăm în cîteva cuvinte o frază

„Didst thou not hear a noise ?"
****„But wherefore could not I prononce «amen» ?"***
*****„Still it cried: -«Sleep no more î» to all the house; -«Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor shall sleep no more, — Macbeth shall sleep no more»".***

spusă mai înainte, că înălțimea morală şi ideală a artistului îl va face să poată mai uşor crea o operă mare. în adevăr, acea stare sufletească, ațîțarea nervoasă, inspirația într-un cuvînt, care e trebuitoare unui artist, va veni mai cu tărie la cel ce va sta la înălțimea morală şi ideală a veacului său decît la artistul care nu va îndeplini această condiție. Şi aici putem lua ca martor pe cel mai mare poet al veacului nostru, pe Goethe, citat de Taine : „Pentru a face opere frumoase — zice Taine —, singura condiție este cea arătată de marele Goethe : «Umpleți~vă mintea şi inima, oricît de largi ar fi, cu ideile şi sentimentele veacului vostru şi opere mari veți face»" *. Aceste adîntei cuvinte le-am putea completa în modul următor : „Umpleți-vă inima şi sufletul, cît de largi ar fi ele, cu ideile, simțirile, cu toată moralitatea veacului vostru şi opere artistice şi moralizatoare veți produce".

După ce am dobîndit cîteva principii adevărate, ne vom sluji de dînsele pentru a lumina unele din spusele noastre şi care au părut multora greşite. Cînd am zis că opiniile, principiile politice şi sociale ale unui scriitor satiric pot să scadă însemnătatea satirei lui şi să-i împiedice chiar, pînă la un punct, dezvoltarea talentului lui, această părere a noastră a fost primită cu neaprobare nu numai de către d-l Maiorescu, dar şi de unii din prietenii noştri. Unii din prieteni ne ziceau : ce au a face credințele politice cu scrierile literare ? „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă — urmau ei, ca şi d-l Maiorescu — este evident că, dacă azi artistul rîde de liberali, mîine poate să rîdă de conservatori, şi aşa mai departe ; de asemenea şi talentul lui poate să se dezvolte cît de mult; căci n-are nimic de împărțit cu credințele politice". Nu ştiu ce opinie va avea d-l Maiorescu, dar de prietenii noştri sîntem bine încredințați că vor înțelege cît de mult greşeau. Dacă principiile arătate mai sus sînt adevărate, şi despre acest fapt nu ne îndoim, nu mai poate să fie îndoială că avem dreptate noi. Dacă în opera artistică se reproduce caracterul autorului, dacă înălțimea lui ideală şi morală este condiția de căpetenie pentru producerea de

*** *Philosophie de Vart,* voi. I, p. 123—124.**

apere moralizatoare, dacă, în sfîrşit, pentru a face opere mari se cere să ne umplem mintea şi inima cu cele mai mari idei şi sentimente ale veacului... cum pot atunci să fie fără înrîurire credinţele, idealurile politice şi sociale ale artistului, mai ales cînd opera are ca obiect viaţa politică şi socială ? Ar fi în cîtva încă de înţeles dacă subiectul artistului ar fi viaţa privată, lăuntrică a omului, deşi chiar atunci am avea multe de zis. Dar cînd un scriitor ne face o satiră împotriva unui strat social întreg, atunci a spune că credinţele politice şi sociale ale autorului n-au nici o înrîurire e absurditate. „Altfel ne descrie lumea Heine, altfel Leopardi, altfel Hugo", ne zice d-l Maiorescu. Da, perfect adevărat. Şi cînd se va scrie satira unui strat social întreg, altfel o va scrie un conservator religios, altfel un liberal ipocrit, altfel un socialist ateu. Lucrurile de care va rîde, felul rîsului, tăria lui, totul va atîrnă de felul scriitorului şi de idealurile lui politice şi sociale.

Cît despre înrîurirea idealurilor în general şi a celor politico-sociale îndeosebi asupra felului operelor unui artist şi asupra puterii lor moralizatoare, mi se pare că nu mai încape îndoială. Puţin am putea să mai adăugăm în această privinţă la cele zise pînă aci. Pentru ca autorul să rîdă şi să ne facă şi pe noi să rîdem, trebuie ca subiectul să deştepte rîs mai întîi într-însul, trebuie să-i pară lui mai întîi de rîs. Cu cît însă va sta artistul mai sus de contemporanii săi, cu atîta va găsi mai mult material pentru rîs şi cu atîta rîsul lui va cuprinde un cîmp mai larg, cu atîta va fi mai adînc, va lovi mai tare, va arde în carne vie. Un om cu dezvoltarea ideală a lui Nae Ipingescu, oricît de mare talent artistic ar avea, n-ar putea să ne facă să rîdem de stratul social al cărui eroi sînt „Inimă rea", „Ziţa" etc. ... n-ar putea pentru că stratul de care vorbim nici n-ar stîrni rîsul lui Nae Ipingescu ; asemenea artist ar putea să ne facă să rîdem de un strat mai de jos... Acelaşi lucru trebuie să spunem şi în privinţa înălţimii morale a autorului. Cu cît va fi mai mare înălţimea morală de la care observă artistul societatea descrisă, cu atîta mai adîncă înrîurire vor avea scrierile lui, cu atîta rîsul lui (e vorba de satiră) va lovi mai tare şi, mai ales, va iovi tocmai ce trebuie lovit. Acestea toate sînt lucruri, putem zice, comune, şi e de mirare numai că se găsesc oameni care nu pot să le înţeleagă. Asemenea

este foarte lămurit lucru că satira, în *orice formă artistică* s-ar arăta, îşi lărgeşte lucrarea, cuprinzînd viaţa politică şi socială, şi atunci idealele autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, şi dacă vor fi puţin înalte lucrarea va pierde foarte mult din înrîurirea sa moralizatoare. /Şi iată)de ce am zis noi că nu se poate rîde cu succes de o societate, de viaţa ei politico-socială, şi mai ales că nu-i cu putinţă un rîs cu putere moralizatoare şi educatoare cînd artistul are idealele în urmă, în loc să le aibă înainte. Din doi artişti satirici, aflători în împrejurări dealtfel deopotrivă, acela va avea înrîurire mai mare, şi educatoare şi moralizatoare, şi chiar va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte. Adevărul ziselor noastre nu poate fi zdruncinat nici într-un chip.

Cît de mare este rolul idealurilor sociale înalte în literatură ne dă dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist. Rugăm pe cititori să caute tabloul fotografic al cercului junimist de la *Convorbiri literare.* Ce mai pleiadă de oameni tineri, talentaţi : poeţi, critici, oameni de ştiinţă, oameni tineri, energici şi mulţi chiar cu totul neatîrnaţi din punctul de vedere material ! Cît de mult făgăduia acest mare, strălucit cerc literar pentru dezvoltarea intelectuală, morală şi estetică a României î Dar poate n-au fost priitoare împrejurările în care se afla ţara, poate ele n-au lăsat pe acest cerc să capete înrîurire asupra minţilor şi inimilor ! Oh, nu, cu totul dimpotrivă, împrejurările au fost atît de bune, atît de potrivite cum rar se poate întîmplă în istoria unei naţii. A fost după scuturarea jugului influenţelor străine, după ridicarea iobăgiei, după introducerea formelor europene, cînd instituţiile cele noi nu-şi arătaseră încă arama, cînd toţi aveau iluzii mari, cînd prin urmare o lucrare inteligentă putea foarte uşor să deştepte simpatii, entuziasm chiar. De altă parte, din punctul de vedere literar nu era făcut mai nimica în ţară. E greu de cîştigat înrîurire mare în ţara lui Moliere, Alfred de Musset, Victor Hugo ; dar într-o ţară unde în privinţa literară nu era făcut mai nimica putea căpăta influenţă şi un cerc mai puţin numeros, mai puţin talentat decît al *Convorbirilor literare.* Aşadar acest cerc literar ar trebui să aibă nespus de mare înrîurire în ţară, judecind *a priori,* ar trebui să dea tonul întregii mişcări literare, ar trebui să aibă mii de prozeliţi, să

producă mulţime de opere însemnate, să fi prins rădăcini în toate unghiurile ţării, să fi făcut educaţia unei generaţii întregi. Cît de mult însă se deosebeşte acest tablou, ce ar trebui să fie, de ceea ce este în adevăr î înrîurirea *Convorbirilor literare* a fost neînsemnată, şcoală literară n-au înfiinţat, mai toţi oamenii talentaţi din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire între ce trebuia să fie şi ce este în adevăr? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea. Pentru a căpăta o înrîurire aşa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc, care să meargă drept la inimă, jertfe materiale, şi toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate se puteau numai cînd cercul însuşi ar fi stat la o mare înălţime ideală, cînd prin concepţiunile sale ar fi putut lumina şi înnobila pe concetăţeni, numai astfel ar fi putut cîştiga înrîurire adîncă şi statornică. Pentru a sta însă aşa de sus ar fi trebuit idealuri sociale înalte ; în privinţa aceasta însă, cercul nostru era junimist-conservator ; luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu idealuri mărețe decît chiar concetăţenii lor. Iată una din condiţiile de frunte pentru care influenţa lor a fost neînsemnată, mai ales în comparare cu ceea ce se putea aştepta ; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil şi poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvîntului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicamente. Da ! cu imaginaţie fierbinte, cu inimă caldă şi sinceră s-a afundat Eminescu în idealurile trecutului, în idealurile conservatorilor noştri şi... s-a înecat. Mizeriile şi proza vieţii de azi sfîşiau inima simţitoare a poetului, iar mîngîierea de a-şi vedea idealurile realizate în viitor, mîngîiere care dă putere tuturor caracterelor mari, nu putea s-o aibă poetul, pentru că idealurile lui erau „la o mie patru sute". Iată ce tragedie se petrecea în inima lui Eminescu şi de ce a scris :

Sînt sătul de-aşa viaţă... nu sorbind a ei pahară,
Dar mizeria aceasta, proza asta e amară...

iar cînd tragedia sufletului său a ajuns la prea mare străşnicie, atunci, atunci :

Dar tot şuieră şi strigă, scapără şi rupt răsună,
Se împing tumultuoasă şi sălbatecă pe strună,
Şi în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s şirurile clare din viaţă-mi să le spun ?
Ah l organele-s sfarmate şi maestrul e nebun! *

Nimicirea înrîuririi şi însemnătăţii cercului literar ai *Convorbirilor literare* este o lecţie cu înţeles adînc, o lecţie pentru toţi cei care ştiu a cugeta, şi mai ales o lecţie instructivă pentru aceia care ar fi vroit să ridice steagul pe care n-a putut să-l ţină cercul *Convorbirilor literare.* Acestora din urmă mai ales le vom repeta totdeauna, iarăşi şi iarăşi : „Umpleţi-vă inima şi sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu tele mai înalte sentimente şi idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru şi opere însemnate, educatoare şi moralizatoare veţi produce".

*** [Scrisoarea a IV-a.]**

CEVA DESPRE CLASICISM ŞI ROMANTISM[31]

Clasicism, romantism, realism, idealism, naturalism, documente omeneşti, adevărată zugrăvire a vietei, anchetă literară etc, etc, etc, iată cuvinte, care se' repetă mereu cînd e vorba de literatură, care se aruncă cu duiumul în orice foileton literar. Dar veşnica repetare a acestor cuvinte nu dovedeşte de fel că ele sînt pricepute lămurit, ba dimpotrivă, nu numai în public, dar chiar între cei ce se îndeletnicesc cu literatura domneşte cea mai mare neînţelegere în privinţa acestor numeroşi termeni literari.

Spre pildă :

în foiţa literară a unui ziar din capitală, fiind vorba despre Don Carlos al lui Schiller, se spunea că Schiller este din şcoala romantică germană ; în alt ziar am citit acelaşi lucru despre Goethe ! Cei cu aceste păreri au avut fără îndoială cuvintele lor : Schiller, după stil, după metoda lui de a scrie, după înjghebarea dramelor sale, poate de multe ori să pară romantic. Adevărul însă nu-i astfel. Şcoala romantică germană a avut ca reprezentanţi şi întemeietori pe fraţii Schlegel, pe Hoffmann, pe Tieck, pe Novalis, Werner, Arnim, Uhland etc, iară poeţii geniali ai Germaniei — Goethe, care a scris *Iphigenia* şi *Prometeu,* Schiller, care a scris *Die Gdtter Griechenlands* * —. pot fi număraţi mai degrabă intre clasici decît între romantici, între aspiraţiile şi idealurile înalte umanitare ale lut Schiller şi tendinţele şi năzuinţele înguste ale romanticilor germani este o prăpastie ; şi Goethe era chiar în război pe faţă, în luptă înverşunată cu romanticii germani.

* [Zeii Greciei.]

Altă pildă :

Zola socoate pe Balzac şi pe Stendhal ca întemeietorii naturalismului modern, ca scriitori naturalist! şi, negreşit, are cuvintele sale cînd gîndeşte aşa ; Brandes însă, în monumentala sa carte *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* *, îi numeşte romantici; în schimb însă pe Byron şi pe Shelley îi pune între naturalişti. îmi închipui ce ochi trebuie să facă Zola văzînd că un critic de talia lui Brandes pune pe autorul romanului *Cousine Bette* ** şi pe autorul scrierii *Rouge et Noir* *** între romantici; iar pe autorul lui *Manfred,* care cheamă duhuri din lumea cealaltă, între naturalişti !

Cum se vede, chiar între scriitorii de frunte ai străinătăţii nu-i înţelegere nici măcar într-o chestiune aşa de simplă cum e clasificarea scriitorilor în romantici şi naturalişti. Şi noi de acest fapt nu ne mirăm. Producţiunile spiritului omenesc sînt rezultatul unui mare număr de factori şi de condiţii, şi de aceea e greu, foarte greu de a le clasifica şi lămuri. De multe ori vom putea pune pe un scriitor într-o grupă, într-o şcoală, luînd în seamă una din creaţiunile sale, sau să-l numărăm în altă grupă, în altă şcoală, sprijinindu-ne pe altă producţie a lui. Miekiewicz, genialul poet al Poloniei, a scris pe *Konrad Wallenrod, o* poemă cu desăvîrşire romantică, dar a scris şi pe *Pan Tadeusz,* o superbă icoană a moravurilor şleahtei, nobilimii polone, o admirabilă poemă naturalistă. Lermontov, marele poet rus, a scris o poemă, *Demon,* cea mai frumoasă poemă scrisă în limba rusească, o poemă romantică, unde e vorba de o prinţesă din Caucazia şi de un demon, adică înger căzut; dar a scris şi un roman, *Un erou al timpului nostru,* unul din cele mai bune din bogata literatură naturalistă a Rusiei. Dickens a scris admirabile romane naturaliste şi în acelaşi timp a scris nuvele mistice â la Hoffmann ; mai mult, în aceeaşi operă găseşti cîte o scenă exactă, naturală, perfectă şi cîte una plină de imaginaţie fantastică, deci cu totul romantică.

* Literatura veacului al XIX-lea.
** [Verişoara Bette.]
*** [Roşu şi negru.]

Balzac ne-a dat tipuri naturaliste nepieritoare, ca Rastignac, Baron Hulot, dar ne-a dat şi tipuri ca Vautrin, un fel de Jean Valjean al lui V. Hugo, ori pe Lambert, o imaginaţie mistică şi bolnăvicioasă â la Hoffmann. Aceste pilde, pe care aş putea să le înmulţesc după poftă, arată şi ele cît de nehotărîte şi cît de greu de lămurit sînt producţiile literare ; tot aşa de încurcate şi de puţin luminate sînt noţiunile de : romantism, naturalism, idealism.

Nu mai puţin încîlcite, ba poate şi mai mult chiar, sînt expresiunile : anchetă literară, documente omeneşti, analiză psihologică etc, etc.

Complexitatea chestiunii cu care ne îndeletnicim face folositoare şi de dorit orice lucrare menită să aducă puţină lumină în astă privinţă ; tocmai acest gînd m-a făcut să scriu cîteva articole în această privinţă pentru cititorii noştri. Fireşte că n-am deloc pretenţia de a aduce lumină în toate chestiunile sus-pomenite sau de a face o clasificare raţională a scriitorilor ; întreprinderea aceasta ar întrece cu mult puterile mele. In aceste cîteva articole voi să arăt nişte consideraţii personale, care mi se par adevărate, precum şi multe păreri de ale altora, ce-mi par că răspîndesc oarecare lumină asupra acestor chestiuni literare. Adevărul este că am vrut şi voiese să scriu mai ales despre realism şi naturalism (între aceşti doi termeni noi facem o deosebire însemnată, cum vor vedea cititorii noştri) în literatura modernă, dar, începînd să scriu, am văzut că nu e cu putinţă a vorbi despre literatura modernă fără să amintesc despre sistemele literare şi artistice ce au fost mai înainte.

Fenomenele literare şi artistice, ca şi fenomenele în general sînt strîns legate, izvorăsc unele din altele. In lanţul nesfîrşit de fenomene, în şirul fără margini de cauze şi efecte, nu poţi lămuri un fenomen fără să atingi întregul lanţ ; nu poţi atinge un fapt, fără să vorbeşti de toate faptele premergătoare şi care îl condiţionează. Şi tocmai din această pricină, vroind să vorbesc în special despre şcoala naturalistă şi realistă modernă, noi pot să nu pomenesc, măcar pe scurt, şi de şcoalele literare şi artistice de mai înainte.

Clasicismul antic şi romantismul din veacul de mijloc

Marele poet german Heinrich Heine, vorbind despre şcoala romantică germană în admirabila sa carte *Die Romantische Schule* * — unde se arată tot atît de adînc critic, pe cît e de mare poet — se întreabă : Care este deosebirea între clasicism şi romantism ? Că unul reprezintă literatura şi în general arta societăţii antice ; iar altul literatura şi arta societăţii în veacul de mijloc, asta arată numai şirul cronologic al existenţei lor, dar nicidecum deosebirea intrinsecă între dînsele. Arta clasică e plastică. Foarte bine ; dar arta, adevărata artă, e în general plastică, fie ea clasică, fie romantică. „Oare chipurile din *Comedia Divină* a lui Dante sau de pe tablourile lui Rafael nu sînt ele tot aşa de plastice ca şi cele din Virgiliu şi de pe pereţii Herculanului ?", zice Heine. Care e dar deosebirea caracteristică?

Această deosebire, în esenţa ei, după Heine e următoarea. Arta clasică avea de reprezentat finitul material; arta romantică — infinitul spiritual. Arta clasică avea de înfăţişat relaţii materialiste ; arta romantică, relaţii spirituale. De aicea urmează că în arta plastică antică producţiile artistului erau cu totul identice cu ceea ce vrea să înfăţişeze ; pe cînd în arta din veacul de mijloc nu era niciodată identitate cu ceea ce dorea artistul să arate. Prin aceste cuvinte se arată în parte deosebirea fundamentală între clasicism şi romantism ; dar pentru deplina pricepere a acestei deosebiri, şi mai ales pentru a pătrunde înţelesul fiecărei din aceste două şcoli artistice, se cere să intrăm în dezvoltări mai amănunţite.

*

Pe coastele şi în insulele Mării Egee trăia acel popor mic la număr, dar mare şi prin însemnătatea sa istorică, prin înrîurirea ce a avut-o asupra propăşirii neamului omenesc. Un pămînt bogat, o climă superbă au înlesnit grecilor să poată uşor ajunge la îndestularea celor mai de căpetenie trebuinţe materiale fără multă muncă ; de altmintrelea grecii, cetăţenii liberi, nici nu munceau, ci sclavii se îndeletniceau cu munca materială. Această în-

*** [Şcoala romantică.]**

destulare materială, deşi neluxoasă, această scutire de griji pentru viaţa de toate zilele trebuia să dea, şi a dat, caracterului cetăţenilor liberi ai Greciei libere' linişte, spirit de neatîrnare, de demnitate personală. Aceste calităţi ale caracterului cetăţeanului din Grecia trebuiau să producă şi instituţiile democratice şi egalitare ale acestei ţări. In cetatea sa, cetăţeanul se simţea stăpîn. în cetatea greacă, toţi cetăţenii se cunoşteau, erau rude ; cinsteau pe adevăratul sau închipuitul lor strămoş comun. Solidaritatea domnea printre cetăţeni cel puţin pînă cînd s-au dezvoltat clasele şi lupta de clase, care a adus după sine pieirea acestei solidarităţi.

Dar libertăţile şi toate bunurile cetăţii trebuiau apărate împotriva vecinilor, care în fiecare minut puteau să năvălească, să distrugă cetatea, să prefacă pe cetăţenii liberi în robi. Război, şi un război aproape necontenit, trebuia să poarte omul antichităţii, şi caracteristica războiului din acele vremuri era întemeierea lui pe puterea, pe îndrăzneala soldatului. Nu invenţiile tehnicii moderne, care au prefăcut pe soldatul timpurilor noastre într-un automat, ci dibăcia, puterea fizică a luptătorului hotărau biruinţa. Lupta pentru existenţă a făcut deci pe Grecia să-şi îndrepte toată luarea-aminte, toată puterea ei pentru a forma trupuri sănătoase, voinice. Gimnastică, alergări, lupta cu pumnul. Fel de fel de exerciţii corporale, traiul vecinie sub cerul liber, iată educaţia grecilor. Traiul material şi social fericit, lupta pentru existenţa cetăţii, amîndouă acestea au făcut din greci mai ales materialişti, oameni care vedeau în sănătate, înflorirea trupului idealul perfecţiei omeneşti. Şi acest ideal materialist şi-a pus pecetea nu numai pe arta Greciei, dar chiar şi pe religia ei. „în Homer, care e biblia grecilor — zice Taine —, veţi găsi pretutindenea că zeii au trup omenesc, carne pe care lăncile pot s-o sfîşie, sînge roşu care curge, instincte, mînii, plăceri aşa de asemănătoare cu ale noastre încît eroii pot fi amanţii zeiţelor şi zeii au copii cu muritoarele, între Olimp şi pămînt nu e nici o prăpastie, zeii se coboară şi noi ne suim într-însul; ne întrec numai pentru că nu sînt supuşi morţii, fiindcă rănile cărnii lor se vindecă mai iute, fiindcă sînt mai tari, mai frumoşi, mai fericiţi decît noi. De altmintrelea, ca şi noi, ei mănîncă, beau, se bat, se bucură de toate simţirile şi de toate facultăţile lor trupeşti. Grecia într-atîta şi-a făcut un model din frumosul animal omenesc încît şi l-a făcut idol, glorificîndu-l pe pămînt şi îndumnezeindu-l în cer" *.

Acest ideal materialist al corpului omenesc întărit, sănătos şi frumos a dat o artă statuară (sculptura) — fel de artă mai ales potrivit pentru a înfăţişa un trup frumos şi sănătos — cum nu s-a mai văzut de atuncea pe lume. Dovadă nouă de puterea artistică a sculptorului grec, de acele minuni ce artistul putea face din piatră este mulţimea statuilor dezgropate la Pergam şi azi aflătoare în muzeul de la Berlin. Numărul statuilor era colosal în Grecia veche. „După ce romanii au învins pe greci şi au adus statuile la Roma, numărul statuilor era deopotrivă cu ai locuitorilor acestui imens oraş", zice Taine.

Am zis că împrejurările dinăuntrul cetăţii, împrejurări materiale şi sociale îndestulătoare, au fost mai ales pricinile care au pus pecetea lor caracteristică pe arta greacă. Din aceasta nu trebuie însă să se scoată încheierea că în Grecia antică viaţa era o fericire ideală absolută. Mai întîi o fericire absolută e un nonsens, şi în orice caz astfel de fericire ideală n-a existat în Grecia. Războaiele pricinuiau mulţime de nefericiri. Afară de aceasta, pe vremea lui Pericles, adică pe timpul celei mai mari înfloriri a artei antice, în Atena erau clase şi luptă de clase ; erau cetăţeni bogaţi şi cetăţeni săraci, şi lupta dintre aceştia a fost întîia pricină a căderii democraţiei antice în'Grecia. Multe nenorociri a pricinuit şi această luptă. în sfîrşit, grecii erau oameni, şi oameni ajunşi la un înalt grad' de dezvoltare intelectuală şi sentimentală ; ei iubeau, urau, invidiau, se luptau, îşi răzbunau, plîngeau. Această parte întunecoasă a vieţii Greciei a găsit şi ea interpreţi geniali, cum de pildă au fost Eschil, Sofocle şi Euripide.

Dar şi în tragedie se arată acelaşi caracter esenţial al artei grece, pe care Heine a caracterizat-o astfel : „Formele plastice ale artei antice sînt identice cu ceea ce e de înfăţişat, cu ideea pe care artistul a dorit s-o reprezinte", în tragedia greacă se vede aceeaşi siguranţă, aceeaşi înfăţişare materialistă a lucrurilor ; suferinţele omeneşti sînt' înfăţişate aşa cum trebuie şi pot să^ fie asemenea suferinţe la oameni cu nervii sănătoşi. Săna-

*** Vezi *Philosophie de VArt,* voi. I, p. 81—82.**

tatea şi puterea fizică şi spirituală respiră din toate producţiile artistice greceşti. Această artă a fost moştenită de romani, ale căror creaţii artistice reprezintă aceleaşi trăsături caracteristice, cel puţin pînă la epoca decăderii.

Dacă arta clasică era materialistă, cîteodată prea materialistă, arta veacului de mijloc era cu totul spiritualistă. Năvălirea barbarilor a distrus Imperiul roman ; vreme de 500 de ani barbarii năvăleau, distrugând, trecând prin foc şi prin sabie toată cultura antică a romanilor, şi cînd, în sfîrşit, în veacul al X-lea, ei s-au aşezat ca biruitori, n-a rămas nici urmă din splendida cultură a vechilor locuitori. Barbarii, după ce s-au aşezat ca biruitori, n-au adus pace, ci au urmat înainte cu războiul.

Feudalii, prefăcuţi în baroni, purtau război vecinie între dînşii. Din castelele lor întărite ca nişte fortăreţe, năvăleau asupra vecinilor, jefuiau, omorau, distrugeau. Drumurile ajunseseră de neumblat, fie din pricina baronilor, care jefuiau pe călători şi pe negustori, fie din pricina cetelor de hoţi, care prădau ziua în amiaza mare. Mai ales a suferit poporul de jos, servii nenorociţi, ale căror bordeie erau pustiite, recoltele distruse, femeile siluite.

Dacă un baron prăpădea prin foc şi sabie satul altuia, acesta se răzbuna jefuind satul celui dintîi. Dar nu numai viaţa servilor, ci şi a feudalilor ajunsese fără mare preţ. Plecînd undeva, baronul feudal nu ştia dacă se va mai întoarce ori, întorcîndu-se, nu ştia de nu-şi va găsi castelul distrus de alt baron, cu care era în vrăjmăşie. Silnicia, sălbăticia, cruzimea sînt trăsăturile caracteristice ale acestei epoci. Iată ce zice Taine despre această nefericită vreme : „Şefii barbari, ajungînd castelani feudali, se băteau între dînşii, jefuiau pe ţărani, dădeau foc recoltelor, nimiceau mărfurile, prădau şi schingiuiau după poftă pe nenorociţii lor şerbi. Ogoarele rămîneau nelucrate şi lipseau cele de nevoie pentru hrană. Prin veacul al XI-lea, în şaptezeci de ani a fost de patruzeci de ori foamete. Un călugăr, Râul Glaber, povesteşte că se făcuse obiced de mîncau carne de om ; un măcelar a fost ars de viu pentru că atîrnase în faţa prăvăliei sale carne de om. Mai adăugiţi că-n murdăria şi mizeria universală, prin uitarea celor mai elementare reguli de higiena, ciumele, lepra, epidemiile se aclimatizaseră ca pe pămîntul lor. Oamenii

ajunseseră la obiceiurile antropofagilor din Noua Zeelandă, la dobitocia prostească a caledonienilor şi **a** papuaşilor, *au plus bas fond du cloaque humain* *, fiindcă amintirea trecutului creştea ticăloşia prezentului ; şi cele cîteva capete gînditoare care citeau încă vechea limbă simţeau cu durere imensitatea căderii şi grozava adîncime a prăpastiei în care se prăbuşea de o mie de ani neamul omenesc". Acest tablou e mai pe jos decît grozavul adevăr. Astfel de stare de lucruri e cît se poate de priitoare pentru a da naştere la stări sufleteşti bolnăvicioase. Psihologia fiziologică va explica şi explică chiar acuma multe din anormalităţile sufleteşti zămislite şi dezvoltate în veacul de mijloc. De domeniul psihologiei ştiinţifice e şi explicarea următorului fenomen, care deocamdată se pare ciudat şi de necrezut. Alergarea după fericire, adică năzuinţa de a ajunge la deplina armonie şi neîmpiedicata dezvoltare trupească şi sufletească, e cea mai fundamentală lege a dezvoltării omului şi omenirii. Cînd vreun factor natural sau social vine şi împiedică această dezvoltare, cînd acest factor munceşte, torturează, distruge pe om fiziceşte şi moraliceşte, atunci se naşte o reacţie împotriva acelei stavile care se împotriveşte celei mai temeinice din legile dezvoltării omeneşti ; omul se sileşte să învingă vrăjmaşul, să-l distrugă de e cu putinţă. Cînd însă acest factor lucrează cu tărie şi distrugător, cînd mai ales lucrează o vreme îndelungată, istovind toate puterile, toată energia omului, atuncea se întîmplă un lucru straniu : omul nu numai că se împacă cu vrăjmaşul sau vrăjmaşii ce-l distrug, îl nimicesc, dar chiar începe să idealizeze această nimicire a sa morală şi materială, începe s-o idealizeze în arta şi religiunea sa. Dacă sărăcia, jaful şi alte nenorociri de tot felul împiedică pe om să ducă o viaţă casnică liniştită, cu nevasta şi copiii săi, dacă un şir de factori istorici neprielnici împiedică viaţa familială, atuncea omul se deprinde din ce în ce mai mult cu necăsătoria ; mai mult, încetul cu încetul femeia ajunge pentru dînsul ceva necurat, traiul împreună cu o soţie e dispreţuit, iar fecioria femeii şi **a** bărbatului ajunge să fie ideal omenesc. Cînd cei mai mari iau din gura omului cea din urmă bucăţică de pîne, îl despoaie de cea de pe urmă haină, dacă omul e silit să trăiască gol şi lihnit de foame,

*** [La ultimul grad al decăderii umane.]**

apoi cu timpul nu numai că se obişnuieşte cu această stare de lucruri, dar începe chiar s-o idealizeze ; toate mulţumirile trupeşti le priveşte ca necurate, pline de păcate ; iar adevăratul ideal e sărăcia, traiul în vizuină, hrana cu rădăcini. Dacă nişte păcătoase împrejurări sociale împiedică^ pe om să vieţuiască împreună cu semenii săi, să ducă adică o viaţă socială, atunci pe nesimţite şi din ce în ce mai mult idealul omului e pustnicia. într-un cuvînt, cînd nişte păcătoase condiţii naturale şi, mai ales, sociale nimicesc pe om din toate punctele' de vedere, atunci omul idealizează această nenorocire. Aşa, India se va umple de fachiri, care trăies'c în pustiuri, se îngroapă în pămînt, stînd astfel săptămîni întregi ; ea va da o concepţie filozofică în centrul căreia va sta cuvîntul nimicirii : „Nirvana". Tot aşa Europa din veacul de mijloc se va umple de o mulţime de sfinţi, pustnici, asceţi, care îşi vor chinui trupul, vor umbla goi, flămînzi ; iară esenţa religiei creştine va fi persecutarea trupului omenesc, blestemarea cărnii. Aşa e în Persia, în Egipt şi-n toate ţările unde există anume condiţii istorice.

La întîia vedere se pare că aceste fapte contrazic, ori mai bine nimicesc chiar cu desăvîrşire, legea fundamentală enunţată mai sus, adică alergarea după fericire. Adevărul însă e că chiar idealizarea nimicirii este tot o alergare după fericire, dar o alergare *sui generis.* Omul neputînd să realizeze fericirea într-un chip normal, prin îndestularea armonică a tuturor trebuinţelor trupeşti şi sufleteşti, tinde să realizeze această fericire într-un chip nenormal, prin nimicirea trupului, a materiei, şi prin idealizarea spiritului. întocmai după cum un rîu ce curge pe-o albie curată, între maluri pline de verdeaţă, dacă găseşte o stavilă în mersul său, se revarsă în altă parte şi e silit să-şi facă drum prin mocirle şi stînci; aşa şi viaţa oamenilor, a societăţilor, oprită în mersu-i normal către fericire, tinde să realizeze această fericire pe căi piezişe şi stîncoase, prin mocirle spiritualiste. Fireşte că astă ridicare a spiritului la demnitatea unui ideal, despărţindu-1 de materie, de corp şi punîndu-1 în vrăjmăşie de moarte cu materia, este un lucru tot atît de anormalpe cît de anormale au fost împrejurările politice şi economico-sociale care au provocat-o.

Alăturea cu această idealizare a spiritului despărţit de trup şi pus în vrăjmăşie cu dînsul, alăturea cu această boală psihică s-au dezvoltat alte stări sufleteşti bolnave. Veacul de mijloc e epoca clasică a psihozelor şi nevrozelor de tot felul. Un individ apucat de epilepsie în stradă provoacă aceeaşi boală la unii din privitori care erau cu desăvîrşire predispuşi la orice boală nervoasă. Alt individ e bolnav de nesimţire (anestezie) într-o parte a trupului său ; aceasta e o dovadă atît pentru dînsul cît şi pentru ceilalţi că dracul, necuratul, s-a încuibat într-însul, căci cum să se explice faptul că tăierea unei părţi a trupului nu-i simţită de individ ? Şi individul bolnav e ars de viu, ca unul ce slujeşte de locuinţă dracului. Un om e apucat în mijlocul uliţei de dorinţa de a juca, dorinţă peste putinţă de învins, începe să joace, şi-n puţină vreme se alcătuieşte în jurul lui un cerc de oameni care joacă fără voia lor. Şi această bandă de dănţuitori porneşte prin oraşe şi prin sate, umplînd de aceeaşi boală nervoasă şi pe alţii.

Pentru toate aceste boli a fost o singură şi temeinică explicare ; în bărbat sau în femeie au intrat draci, deci aceşti oameni sînt în legătură cu necuratul şi trebuie arşi de vii. Pe femei le legau şi le aruntau în apă, şi dacă ar fi căzut la fund era dovadă că sînt curate, iar de rămîneau plutind pe deasupra, apoi era sigur că sînt în legătură cu Satana şi le osîndeau la moarte prin foc. Dacă omul e nevinovat, apoi mîna-i, pusă în foc, nu trebuie să ardă ; dacă, dimpotrivă, mîna arde, apoi, desigur, omul are niscaiva legături cu Scaraoschi. Acestea, şi o mulţime de alte fapte de aceeaşi natură, caracterizează această epocă fără seamăn de tristă şi dureroasă. Cînd te gîndeşti la acea vreme grozavă, versurile celui mai mare poet al acelui timp îţi răsună în urechi :

Noi siam venuti al luogo ov'io t'ho detto
Che tu vedrai le genţi dolorose
Channo perduto'l ben delVintelleto *.

Despre nefericiţii oameni ai acestei epoce cu drept cuvînt se poate zice, dimpreună cu marele poet :

*** [Am ajuns la locul în care ţi-am spus**
Că vei vedea neamurile dureroase,
Că au pierdut darul minţii.]

Questi non hanno speranza di morte;
E la lor cieca vita e tauto bassa,
Che invidioşi son d'ogni altra sorte.

Fama di loro il mondo esser non lassa;
Misericordia e Giustizia li sdegna.
Non ragioniam di lor, ma guarda e passa. *

Şi cînd marele şi mîndrul cetăţean al Florenţei şi primul poet al acestei epoce, exilat din Florenţa pribegea printre străini, trăind din milă, a avut acel vis grozav care se cheamă *Iadul,* pe a căruia poartă e scris cu litere de sînge şi de foc :

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nel Veterno dolore,'
Per me si va tra la perduta gente;

Lasciate ogni speranza, voi eh'entrate. **

Infernul lui Dante e opera caracteristică a vremii aceleia ; toate culorile întunecate, toate lacrimile, tot sîngele cu care Dante a zugrăvit iadul său au fost luate din viaţa reală care îl înconjura.

De altmintrelea e de înţeles cum trebuia să fie în general arta acestei vremi. Arta oglindeşte, într-un fel ori în altul, viaţa unei epoci. Caracteristica vieţii spirituale din vîrsta de mijloc a fost idealizarea şi o idealizare exagerată a spiritului în duşmănie cu materia, şi dacă tot^ aşa va fi şi în artă, aceeaşi va fi trăsătura ei caracteristică. Dacă arta din veacul de mijloc va cînta iubirea, acea iubire nu va fi sănătoasă, normală, ci o dragoste platonică, nefirească. Un cavaler care se luptă întreaga lui viaţă pentru gloria iubitei sale, un cavaler care arată

*** Aceştia n-au nădejde de moarte**
Şi viaţa lor întunecată e aşa de înjosită
încît pismuiese orice altă soartă.

Lumea nu lasă să se facă vesite despre dînşii,
Mila şi dreptatea îi dispreţuieşte :
Nici te gîndi la ei, ci priveşte şi treci.

**** Prin mine se merge în cetatea plină de jale,**
Prin mine se merge în durerea fără sfîrşit,
Prin mine se merge la oamenii pierduţi.

Părăsiţi orice nădejde, voi care intraţi.

minuni de curaj şi de virtute şi care mereu gîndeşte, suspină, plînge după iubita-i; iată pe cine vor cînta trubadurii. Eroul nuvelelor va fi acelaşi cavaler, încărcat cu toate virtuţile, prefăcut într-o virtute abstractă. Alt erou va fi un călugăr, iarăşi o virtute, sfinţenia personificată şi emancipată de înrîurirea trupului, a materiei, a cărnii. Stilul scrierilor asemenea se spiritualizează, dacă ni se îngăduie astă expresie, el ajunge exagerat, necorect, plin de comparaţii bizare, aproape nebune. Concepţiunile artistice sînt pline de simbole, de alegorii. Arta, în dorinţa ei de a spiritualiza pînă la exagerare, în alergarea ei după emanciparea, sau mai bine zis după despărţirea absolută a sufletului de trup, ar vrea să ne dea imagini spiritualiste, lipsite de orice substrat material; dar, o asemenea minune fiind cu desăvîrşire peste putinţă, arta tinde la simbolizare. Aşa, de pildă, smerenia şi lăcomia sînt două trăsături deosebite ale caracterului omenesc ; pentru a le înfăţişa, scriitorul clasic ar lua un om cu aceste însuşiri şi l-ar reprezenta. Artistul din veacul de mijloc însă ar dori să înfăţişeze aceste două însuşiri : una o virtute, alta un viciu, în pura lor spiritualitate, făcînd abstracţie de trup ; acest lucru fiind nefiresc şi cu totul peste putinţă, artistul aleargă după simbole, şi aşa smerenia o va reprezenta printr-o oaie, de pildă, iară lăcomia printr-o lupoaică.

în întîiul cînt din *Iadul* lui Dante avem următoarea scenă : Poetul se rătăceşte într-o pădure, caută o ieşire, dar nu găseşte. în drumul său zăreşte o colină păzită de trei animale': o panteră, un leu şi o lupoaică.

După comentatori, pădurea e simbolul nefericitei patrii a poetului, colina înseamnă tendinţa ei către o stare mai fericită, iar pantera, leul şi lupoaica sînt desfrînarea, ambiţia şi zgîrcenia.

„Călătoriile aventuroase ale unui erou au şi însemnare ezoterică, semnificînd, de pildă, drumul aventuros al vieţii în genere ; zmeul învins este păcatul; migdalul, care trimite din depărtare parfumul său călătorului, este treimea, D-zeu tatăl, D-zeu fiul şi D-zeu duhul sfînt, care în acelaşi timp fac unul, după cum partea cărnoasă, coaja şi sîmburul formează migdala.

Cînd Homer descrie armele unui erou, el le descrie cum sînt, ne spune şi care cît preţuieşte, adică un număr mai mare ori mai mic de capete de vite, dar cînd un

călugăr din veacul de mijloc descrie în poeziile sale hainele Maicii Domnului, apoi putem fi siguri că el prin hainele acelea înţelege atîtea virtuţi, că o anumită însemnare este ascunsă sub aceste sfinte veşminte ale preacuratei Fecioare Măria, care, deoarece fiul este sîmburele migdalei, „ea cu drept cuvînt e cîntată ca floarea pomului" *.

E uşor de înţeles ce încordare de imaginaţie trebuie să pricinuiască această tendinţă de spiritualizare la extrem. La Dante această spiritualizare extremă a imaginaţiei produce cîteodată tablouri sublime, cu toate că şi la dînsul se simt într-un chip neplăcut multe ciudăţenii de ale ei; la alţii însă ajunge la adevărată nebunie, la o destrăbălare a închipuirii, care prin extravaganţele ei ucidea arta, dîndu-ne, în loc de producţii artistice, creaţii izvorîte din creierii exaltaţi de friguri, documente pentru psihiatrie. Absurda aspiraţie a înălţării morale prin idealizarea spiritului, prin emanciparea spiritului de materie şi nimicirea acesteia din urmă — această absurdă tendinţă a avut de urmare uciderea tocmai a spiritului şi decăderea uneia din cele mai sublime produeţiuni ale sale, a artei.

Se înţelege că acelaşi caracter esenţial se găseşte nu numai în literatură, dar şi în alte ramuri de producţii artistice, de pildă în pictură. Şi pictorii tind către spiritualizarea artei lor. Şi ei ar dori să zugrăvească virtuţi şi vicii spiritualizate, să zugrăvească iubirea sau ura pură, lipsită de îmbrăcămintea trupească. Neputinţa de a împlini dorinţa lor îi face să-şi umple tablourile cu simbole.

Ne putem închipui ce fel de pictură poate fi aceea cînd puterile sufleteşti ale artistului vor fi încordate nu pentru a zugrăvi bine şi frumos cutare ori cutare parte a tabloului, ci pentru exprimarea cît se poate mai încîlcită a simboalelor.

Artele plastice, ca pictura şi sculptura, sînt mai puţin decît oricare altă ramură artistică făcute pentru spiritualizare şi simbolizare exagerată ; şi de aceea ele au şi suferit mai mult. Epoca despre care vorbim a dat un poet genial, pe Dante ; a născut un poet cu mare talent, pe Petrarca ; dar n-a produs nici un sculptor, nici un pictor genial. Ca şi literatura poetică, pictura a fost nu numai

*** Heine, *loc. cit.***

îhfăţişetoarea spiritualismului idealizaţi dar şi exprimă^toarea vrăjmăşiei împotriva' materiei.-„Din această pricină — zice- H e i n e s e văd în sculptură şi îh picSură rteme dezgustătoare : scene de mucenicie, răstigniri, agonia sfinţilor, nimicirea trupului. înseşi" subiectele erau un .emotiv ..pentru sculptură. Şi cînd privesc statuiele lor ofticoase, cu capete strîmbe şi evlavioase, cu braţe lungi şi subţiri, cu picioare uscate de slabe, acele statui speriate şi învăiite în nişte veşminte şonţite, care cu toate par menite să înfăţişeze înfrînarea creştinească şi lepădarea de simţuri, mă cuprinde o milă nespusă pentru artiştii de pe acele vremuri. Pictorii în această privinţă aii fost mai fericiţi, deoarece culorile, materialul cu care reprezentau, prin calitatea lor şi putinţa de a lumina şi a umbri cu dînsele, nu se împotriveau atîta de grozav spiritualismului, precum se împotrivea marmura, materialul sculptorilor; cu toate acestea, şi dînşii au fost siliţi să încarce răbdătoarea pînză cu cele mai înfricoşate scene de suferinţă. Şi, în adevăr, cînd priveşti o galerie de tablouri în care nu vezi decît scene de sînge, împilare şi altele de astea, apoi îţi vine să crezi că artiştii de atunci au zugrăvit aceste tablouri anume pentru galeria vreunui călău" *. * "

Arhitectura a suferit mai puţin decît pictura şi sculptura ; ba, în astă privinţă, veacul de mijloc ne-a dat modele minunate. Arhitectura din veacul de mijloc a avut acelaşi caracter ca şi celelalte arte, după cum în genere toate manifestaţiile vieţii de atunci armonizau de minune unele cu altele. In arhitectură se arată aceeaşi tendinţă parabolistică ca şi-n poezie. .„Intrînd azi într-o catedrală veche, nici nu bănuim însemnarea ezoterică a simbolicii ei de piatră. Numai impresia [generală pătrunde d-a dreptul în spiritul nostru. Noi simţim aicea înălţarea spiritului şi zdrobirea trupului. Chiar lăuntrul catedralei este golul crucii, şi ne mişcăm aici în însăşi unelta martirului ; ferestrele colorate aruncă asupră-ne o lumină roşie şi verde, ca picături de sînge şi de venin ; cîntecele de agonie ne îneacă ; picioarele noastre calcă peste pietre de mormînt şi putregai ; iară duhul nostru ca şi stîlpii cei colosali, tinde în văzduh smulgîndu-se cu durere din trup, care ca o haină obositoare cade spre pămînt. Numai cînd

* Heine.

acele uriaşe clădiri, acele catedrale gotice, le privim dinafară, cînd le vedem executate atît de aeric, atît de fin îmbodobite şi străvezii, încît ţi se par horbotă de Bra~bant lucrată în marmură, numai atuncea simţim puterea grozavă a acelui timp, care a ştiut să stăpânească chiar piatra pînă într-atîta încît, deşi una din cele mai tari materii, ea ţi se arată ca un spectru însufleţit şi astfel este expresia spiritualismului creştin" *.

Acelaşi lucru se va observa la toate producţiile spiritului omenesc, în filozofie, în religie. In filozofie domneşte o scolastică aridă, mistică şi teologică ; în religie domneşte spiritualismul cel mai desfrînat, un fanatism sălbatic şi o ură neîmpăcată împotriva materiei. Aici sîntem nevoiţi să facem o digresiune pentru a înlătura c mare neînţelegere.

Spiritualismul bolnăvicios din veacul de mijloc nu trebuie amestecat cu alt soi de spiritualism, cu totul de altă ordine.

Cînd Prometeu al lui Eschil, legat de Zeus cu lanţuri pe o stînca din Caucaz, răspunde la toate ameninţările prin cuvintele : „Bine, lovească ! Mă aştept la toate din partea lui Zeus". Cînd acelaşi Prometeu răspunde la toate ameninţările şi ademenirile lui Hermes, trimisul lui Zeus, prin următoarele cuvinte, pline de o energie sălbatică şi de o mîndrie înaltă : ,,„Eu, să simt frica ! Eu, să tremur înaintea zeilor noi! Nu crede asemenea lucru. Pe înjositoarea ta slujbă, nici odinioară, să ştii bine, n-aş vroi sa schimb soarta mea jalnică. Mai bine să zac pe această stînca decît să am de tată pe Zeus şi să fiu sluga lui supusă".

Aceste cuvinte sînt pline de un spiritualism înalt.

Cînd Prometeu al lui Goethe plin de mîndrie zice lui Zeus fulgerătorul, înfricoşatului stăpîn a tot ce există :

Ich dich ehren? Wojur?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Baladenen?
Hast du die Trănen gestillt
Je des Geăngsteten ? **

*** Heine.**
**** Eu să te onorez ? Pentru ce ?**
Ogoit-ai vreodată durerile celui apăsat ?
Uscata-i vreodată lacrimile celui ce sufere ?

Apoi aceasta e expresia unui spirit mare, expresia unui spiritualism pe atît de înalt, pe cît şi de umanitar.

Cînd Prometeu al lui Shelley, legat cu lanţuri de o stînca din Caucaz şi supus celor mai neînchipuite torturi, provoacă prin vorbe mîndre şi dispreţuitoare pe chinuitorul său :

„Duşmane, nu-mi pasă de tine ! Cu mintea liniştită şi statornică te chem să-ţi încerci împotriva mea tot ce poţi să-mi faci, îngrozitor tiran al zeilor şi al neamului omenesc ; numai o singură fiinţă este pe care nu vei supune-o. Fă să plouă deci asupra mea toate nenorocirile, relele groaznice şi spaima aiurătoare, schimbă unul după altul gerul şi focul pentru a-mi roade măruntaiele... Ah ! fă ce poţi mai grozav ! Eşti atotputernic. Ţi-am dat stăpânire peste toate cele, afară de peste mine şi asupra voinţei mele".

Cînd Prometeu aruncă Furiilor, care trebuie să-l sfîşie, cuvinte pline de mîndrie şi nepăsare :

„Durerea este elementul meu, ca ura al tău. Sfişiaţi-mă, acuma, nu-mi pasă".

Aceasta e expresia celui mai înalt spiritualism, celui mai mare triumf al spiritului asupra cărnii ; dar între spiritualismul creştinesc din veacul de mijloc şi între acest spiritualism, pe care l-am putea numi prometeian, e o prăpastie. Cel dintîi e rezultatul unei lupte îndelungate, din care spiritul pare că a ieşit învingător, dar în realitate el e învinsul. Cel de-al doilea presupune în om o voinţă de fier, o conştiinţă limpede, posesiunea tuturor facultăţilor intelectuale şi morale ; cel dintîi presupune, dimpotrivă, o voinţă slabă, moale, o conştiinţă întunecată, o lipsă sau, mai bine zis, o neputinţă de a stăpîni facultăţile intelectuale şi morale.

Prometeu nu caută dureri, nu doreşte «chinuri : nu acesta e scopul său. Scopul său e cît se poate de utilitar şi de materialist. Scopul său e să dea oamenilor focul, acel foc sfînt, împrăştietorul de lumină şi căldură ; şi dacă ar putea ajunge ţinta sa sublimă fără chinuri, fără suferinţe el desigur ar fi foarte fericit. Dar, dacă nu se poate, dacă în drumul său va întîlni piedici formidabile, dacă pentru izbînda lui se cere luptă, jertfă, martirul chiar, atuncea, o ! atuncea Prometeu va şti să pună în faţa vrăjmaşului un piept de oţel, o voinţă de ,fier ; va şti să sufere cu mîndrie, fără a se plînge, torturile cele mai îngrozitoare.

Dar, încă o dată, nu durerile le caută dînsul; chinurile îndurate sînt un mijloc cu totul pentru alt scop.

Ascetul din veacul din mijloc însă caută durerea pentru durere, şi suferinţa, nimicirea trupului e ţinta sa. El nu numai că n-ar fura focul de la Zeus pentru a-l da oamenilor, ci, de i-ar sta prin putinţă, ar turna apă peste foc, ar sufla în lumină pentru a o stinge, ca pe una ce slujeşte pentru fericirea pămînteaseă a omenirii. Idealul său e suferinţa pentru suferinţă, ţelul său e durerea pentru durere.

între triumful spiritului prometeian şi triumful spiritului creştin din veacul de mijloc e aceeaşi deosebire ca şi între un om, pe deplin stăpîn asupra facultăţilor sale intelectuale, care face o faptă mare, şi între o hipnotică, care face aceeaşi faptă, dar sub înrîurirea voinţei hipnotizatorului, în întîiul caz se cere, pentru executarea faptuM, un erou ; în al doilea — o femeie slabă, nervoasă şi poate chiar cretină. (Spiritualismul lui Prometeu, în expresia cea mai simplă, cum se arată în *Prometeu lanţuit* al lui Eschil, caracterizează arta greacă, se manifestă în tragediile lui Eschil, Sofocle şi Euripide ; spiritualismul veacului de mijloc se va arăta în arta veacului de mijloc. Fireşte că, vorbind despre manifestaţiile spiritului unei epoci, înţelegem tendinţa generală a acelei epoci; admitem însă şi excepţii. Şi ca excepţie se poate ca spiritualismul prometeian să se fi manifestat şi în veacul de mijloc, ca şi spiritualismul creştin în societatea antică. Noi vorbim însă de tendinţele generale ale unei epoci, iară nu de excepţii.

Trebuie să spunem cîteva cuvinte asupra unei chestiuni foarte însemnate, păstrîndu-ne dreptul de a vorbi altă dată mai pe larg. Voim să vorbim de înrîurirea religiei asupra artei din veacul de mijloc. De obicei se scoate arta ro'mantică ca un product al creştinismului. După Michelet ori după Heine, creştinismul, caracterul creştinismului hotărăşte caracterul artei ; şi tot creştinismului se datoreşte căderea artei în veacul de mijloc. Această părere o credem greşită. Religia, ca şi arta, e un product al spiritului omenesc, şi amîndouă sînt determinate, prin mediul natural, şi mai ales economico-social. Religia şi arta sînt deci determinate de acelaşi factor, dar

ele nu se determină una pe alta. Creştinismul ne dă nişte forme goale, ale căror conţinut e dat de mediul natural, şi cu deosebire de cel economico-social. Creştinismul nu e, după esenţa sa, nici fanatic, nici mistic, crud sau neuman, după cum a fost în ve&eul de mijloc ; nici esenţialmente umanitar, precum s-a arătat la începutul dezvoltării sale. Caracterul, conţinutul creştinismului atîrnă de mediul istoric înconjurător.

„Creştinismul — zice Lange în *Istoria materialismului,* voi. I, p. 313 — a fost propovăduit ca religia celor săraci ,şi nenorociţi; d'ar, prin o prefacere ciudată de principii, a ajuns astăzi religia la care ţin cei care privesc sărăcia şi nefericirea ca o întemeiere dumnezeiască şi veşnică ,în starea actuală şi cărora această instituţie dumnezeiască le place cu atîta mai mult du cît ea este temelia naturală a stării lor privilegiate".

Ceea ce i se pare curios lui .Lange nouă ni se arată ca un lucru foarte natural şi de înţeles. Religia se mlădiază şi se schimbă după condiţiîle istorice, păstrînd în lungul şir al veacurilor numai numele, prefădnd însă cu desăvîrşire conţinutul, esenţa sa. între religia creştină din veacul de mijloc, cu fanatismul ei exagerat, cu inchiziţia şi arderea ereticilor pentru mai marea glorie a lui D-zeu, şi între religia creştino-burgheză modernă e atît de mare deosebire încît s-ar putea cu drept cuvînt socoti ca două religii deosebite. Aşad'ară, nu caracterul inerent religiei creştine a hotărît caracterul şi decăderea artei, ci condiţiile istorice hotărăsc caracterul amîndurora. Ceea ce mai ales duce la greşeli e următorul fapt :

Cînd două fenomene, efecte, cu aceeaşi cauză, sînt determinate de aceeaşi pricină, ele vor avea cam aceleaşi calităţi esenţiale, şi tocmai acest fapt va înlesni confuzie, se va lua adică unul din aceste efecte dre*pt cauza celuilalt. Aşa, de pildă, aceleiaşi cauze istorice, năvălirea barbarilor, distrugerea Imperiului roman cu toată cultura antică, stabilirea întocmirii feudale, cu tot aparatul ei politic şi economico-social, au fost pricinile determinătoare ale caralcterului religiei şi al artei din veacul de mijloc. Atît una cît şi alta au ajuns, precum am văzut, exagerat de spiritualiste, mistice, vrăjmaşe neîmpăcate

ale materiei etc. Un observator, neadîneind «îndestul 'chestiunea şi găsind în veacul de mijloc misticism şi spiritualism exagerat, ca trăsături caracteristice ale religiei şi artei, va fi pornit să facă încheierea că misticismul şi spiritualismul artei sînt efectele misticismului şi spiritualismului religiei. Aceasta, o repetăm, e o greşeală. Marea poemă indiană .*Ramayana* e romantică, ea are aceleaşi caractere esenţiale, inerente artei romantice ; acelaşi lucru trebuie spus de arta Persiei; marea poemă a genialului Firdusi e romantică. Şi cu toate acestea nici în India, nici în Persia n-a existat religia creştină.

Lange zice că simţămintele şi concepţiile estetice şi religioase au *probabil* acelaşi izvor. Un cuvînt mai mult pentru teza noastră. Arta şi religia, fiind producte ale spiritului.omenesc, pot să aibă aceeaşi cauză hotărîtoare, nu sînt însă pricina hotărîtoare una alteia. Se înţelege că nu negăm cu totul influenţa religiei asupra artei, înrîurirea ei te vădită; cum, de altă parte, şi arta poate să aibă influenţă asupra religiei; fenomenele produse de aceleaşi pricini au înrîurire unul asupra celuilalt. Ceea ce negăm e faptul că religia ar trebui să fie privită ca o pricină hotărîtoare, exclusivă, a artei. Această detronare a religiei, ca factor social hotărîtor, e de mare însemnătate în istorie şi sosciologie, este însă însemnată şi în estetică. Căci acela oare, după Heine, ar studia arta romantică din veacul de mijloc privind-o ca efectul religiei ar fi expus multor greşeli.

Şi acuma, putem în puţine vorbe, însă cu mai multă siguranţă de a fi înţeleşi, să rezumăm principalele trăsături caracteristice ale clasicismului şi romantismului. Clasicismul antic a fost materialist, cîteodată exagerat de materialist; înfăţişa relaţiile materialiste ale omului cu natura şi ale oamenilor între dînşii; el ajungea cîteodată departe, pînă a fi expresia armoniei dintre corp şi suflet.

De .aici acea putere, sănătate, linişte, seninătate ; acel firesc şi acea identitate între plăsmuirile artistului şi ideile lui. Romantismul a fost spiritualist, exagerat de spiritualist; el înfăţişa relaţiunile spiritualiste ale omului cu natura şi ale oamenilor între dînşii, exprima nearrnonia corpului şi a spiritului, idealizarea sufletului şi nimicirea trupului. De aici, acel nefiresc, acea slăbiciune, nelinişte; întunecime, durere, exaltare, martirizare ; de aici acea neidentitate între plăsmuirile artistului şi ideile sale ; de aici acea simbolizare, alegoriile şi ciudăţeniile de tot soiul care caracterizează romantismul.

Atît clasicismul 'cît şi romantismul îşi au obîrşia, îşi găsesc explicarea în mediul natural, în mediul economico-social al epocilor corespunzătoare.

FĂCLIA DE PASTE și *NĂPASTA*[38]

Într-un articol trecut am analizat comediile lui Caragiale *. în acest >arti'col vom Vorbi despre creațiunile din urmă ale simpaticului și talentatului nostru scriitor, despre nuvela *Făclia de Paște* și drama *Năpasta.* Scrierile din urmă ale lui Caragiale au provocat o mare confuzie în spiritele multora. Publicul român s-a învățat așa de mult să rîdă de spiritualele producțiuni ale mult talentatului nostru satiric încît era o adevărată mirare, pentru toți, aparițiunea *Năpastei,* unde, în loc de veselie, se oglindește groază, jale și durere. De numele lui Caragiale sînt legate atîtea tipuri caraghioase, atîtea vorbe de spirit, atîtea scene producătoare de rîs în'cît era o adevărată surprindere pentru admiratorii talentului lui Caragiale coloritul întunecat și dureros care Caracterizează *Năpasta.* Prin această înșelare a unei anumite așteptări ne explicăm, în parte, nereușita *Năpastei,* care merită cu totul altă soartă. Este cunoscut faptul psihologic că nerea'lizarea ori mai ales înșelarea unei așteptări produce în organismul nostru fiziologico-psihologic jenă, neplăcere. Altă cauză a nereușitei e aplicarea greșită a principiului diviziunii muncii la produ'cțiunile artistice. Fiecare știe că un bun cizmar nu poate fi, totodată, și un bun fierar, cel puțin în societatea noastră modernă. De aici aplicarea aceluiași principiu la producțiunile artistice. Caragiale a scris comedii de mare talent, deci cum ar putea el să scrie drame tot așa de puternic'e ? Și iată mulți,

*** [Vezi volumul de față, p. 215—241.]**

poate.inconștient,-:au fost deja preveniți cînd au venit la teatru să vază *Năpasta.* Cît de greșită e această părere arată faptul că mai toți scriitorii mari nifciodată nu s-au mulțumit cu un singur gen jde scriere, iar dacă unii din genialii scriitori moderni scriu numai romane, apoi cauza e că romlanul e un gen de scriere atît de larg încît cuprinde mai pe toate celelalte genuri la un loc. Și afară de aceasta comediile și dramele nu sînt genuri așa de depărtate ; rîsul și plînsuî sînt așa de înrudite încît expresiun'ea lor materială e de multe ori aceeași : lacrimile.

Criticii lui Caragiale, căutînd explicarea unui fenomen așa de ciudat: metamorfoza unui scriitor de comedii în scriitor de drame, au dat și peste o cauză, în parte cel puțin, adevărată — aceasta e : influența scriitorilor ruși, și mai ales influența operei genialului Dostoievski *Crirrtă și pedeapsă.* Faptul e întrucîtva adevărat, dar cele mai multe din explicațiile și considerațiile lor ne par cu' totul greșite. După unii din critici, Caragiale n-a făcut altceva decît a copiat pe Dostoievski, iar țăranii aduși de Caragiale pe scenă sînt niște ruși deghizați. Aceasta e o mare greșeală. Mai întîi faptul de a fi influențat de un scriitor nu e nici anormal și,nici nu scade valoarea celui influențat, ci în mare parte e chiar necesar. Estetica -metafizică credea că o creațiune artistică e rezultatul unei inspirațiuni venite de sus, de la un D-zeu transcendental. Noi însă știm acuma că o creațiune artistică e rezultatul unor impresiuni primite de un.organism special,-fie direct din mediul înconjurător, fie indirect, prin creațiunile altor artiști. Influența dar a altor scriitori e absolut necesară și binefăcătoare. Se poate ca o scriere anumită-să producă asupra unui anumit scriitor-o impresie așa "de mare, să excite forțele creatoare așa de mult încît să determine creațiunea unei opere artistice. Va fi aceasta b. copiere? Nu. Diferența între copiator și artist vă fi următoarea : Pe cînd la un copiator, în scrierea lui, va reapărea tot opera citită, dar întunecată și schilodită, la un artist opera citită va fi mai mult un pretext de a, crea, iar opera creată va purta semnele intelectului, temperamentului, caracterului, personalității artistului. Astfel două opere, deși avînd oarecare legătură genezică, vor diferi însă întru atîta întru cît diferă și personalitățile a doi

artişti. Manifestarea personalităţii artistului în opera sa e tocmai ceea ce o caracterizează şi-i dă preţ. Şi acesta e cazul lui Caragiale.

Să vedem acum mai de aproape scrierile lui Caragiale, începând cu nuvela *Făclia de Paşte.* Ceea ce ne sugerează puternica şi uimitoarea operă a genialului scriitor rus Dostoievski e groaza, groaza de ucidere şi, mai cu seamă, martiriul căinţei, remuşcării omului care a ucis şi ale cărui forţe sînt consumate, distruse prin ucidere.

In nuvela lui Caragiale nu e simţămîntul groazei şi al remuşcării unui om care a ucis, ci groaza, frica unui om de a nu fi el ucis, frica de moarte. Simţămîntul de groază e tot ce au comun *Crimă şi pedeapsă* a lui Dostoievski şi nuvela lui Caragiale. Exprimarea însă a acestei simţiri e cu desăvîrşire personală lui Caragiale ; este însuşi Caragiale, care a simţit această groază, şi prin Leiba Zibal, eroul nuvelei, ne sugerează acest simţămînt. Alegerea eroului nuvelei e cît se poate de nimerită. Pentru a zugrăvi simţămîntul unei frici nebune şi distrugătoare, i-a trebuit, bineînţeles un om fricos, pentru că numai la un aşa om simţămîntul fricii poate să se arate în toată puterea lui grozavă şi respingătoare totodată. Se înţelege că între toate naţiunile se găsesc oameni fricoşi, dar nicăieri, desigur, acest simţămînt nu e aşa de întins ca la ovrei. Aicea simţămîntul fricii e supt, ori, mai adevărat zis, era supt, cu laptele mamei. Aicea toate *ascunzăturile* sufletului sînt otrăvite de acest simţămînt otrăvitor, rezultatul unor persecuţiuni îngrozitoare în timp de două mii de ani. In sufletul ovreiului, frica de moarte e răsunetul acelor ucideri în masă care erau întovărăşite de cîntecul preoţilor, pentru mai marea glorie a lui D-zeu, [a] acelui D-zeu care a zis : „Să nu ucizi !"

Alegerea eroului pentru zugrăvirea simţămîntului fricii a cît se poate de reuşită, şi tot aşa de reuşită e şi zugrăvirea simţămîntului.

Autorul nicăieri n-a făcut greşeala să cadă în caricaturism, să-şi bată joc de simţămintele ovreiului, ceea ce ar fi încîntat pe antisemiţi, dar ar fi stricat toată impresiunea nuvelei. De-a lungul nuvelei autorul rămîne serios, îngrozit el însuşi de soarta ce-l aşteaptă pe Leiba

Zibal, şi iată pentru ce el ne sugerează acelaşi simţămînt de groază. Ovreiul Leiba Zibal **a** fost „precupeţ, vînzător de mărunţişuri, samsar, telal de straie vechi, apoi croitor şi ştergător de pete într-o ulicioară tristă din Iaşi", iar pînă a ajunge la aşa multiple meserii era băiat' într-o dugheană. Aicea i s-a întîmplat un urît accident. El a fost ameninţat să fie lovit de un hamal, care era să ucidă pe tovarăşul său. Leiba, înspăimîntat, a căzut leşinat şi a stat două luni bolnav în pat. Acest accident a trebuit, desigur, să aibă o influenţă decisivă asupra caracterului lui Leiba, făcîndu-l mai nervos, mai bolnăvicios şi mai fricos, iar introducerea acestui accident în biografia lui Leiba e iarăşi cît se poate de nimerită. După ce s-a sculat Leiba din pat, „atunci începu lupta grea pentru viaţă, care se îngreuie şi mai tare prin căsătoria lui cu Sura... Răbdarea însă osteneşte soarta rea. Fratele Surei, hangiu la Podeni, muri, şi hanul rămase lui Zibal, care urmă negoţul pe seama lui". Acuma Zibal stă bine, are acea armă care dă forţă păcătosului, fricosului şi neputinciosului — banul.

„De sărăcie **a** scăpat Leiba, dar sînt toţi bolnavi, şi el, şi femeia, şi copilul : frigurile de baltă. Şi oamenii sînt răi şi pricinaşi în Podeni!... Ocări... batjocuri... suduituri... acuzări de otrăvire prin vitriol... Dar ameninţările!" Şi tocmai o ameninţare îl munceşte acum pe Leiba mai mult decît frigurile

Leiba a luat un rîndaş, Gheorghe, un om rău şi buclucaş, căruia a fost nevoit să-i dea drumul, iar Gheorghe plecînd i-a zis cu un glas ameniţător : „Să mă aştepţi în noaptea Paştelui, să ciocnim ouă roşi, jupîne... Să ştii că ţi-am făcut şi eu socoteala !" Leiba a simţit în tot trupul şi sufletul lui că ameninţarea nu era deşartă. Această simţire a devenit şi mai certă cînd, cîtăva vreme după plecarea lui Gheorghe, subprefectul a venit la Leiba să caute pe Gheorghe, bănuit de nişte fapte foarte rele. Acuma e sîmbăta Paştelui, se apropie noaptea, scadenţa ameninţării lui Gheorghe, şi cu cît ea se apropie creşte groaza lui Zibal. Zugrăvirii acestei creşteri continue a groazei e consacrată toată nuvela, şi această zugrăvire e făcută cu o mînă de artist. în linii largi şi hotărîte, cu cîteva cuvinte, Caragiale zugrăveşte o întreagă stare sufletească, o stare tulbure şi dureroasă. Observaţiile psihice -sînt adevărate şi pătrunzătoare. Cît de

adevărate sînt, de pildă, planurile idilice ce le face Leiba sub influența fricii. Scuturat de friguri şi de frică, sufletul lui Leiba trebuie să caute încurajare, să-şi facă singur curaj, şi iată el începe să facă planuri frumoase : cum se va muta în Iaşi, va face o dugheană şi negreşit într-un loc unde e lume lîiai multă, unde e comisarul, ipistatul, zgomot, *cafe chantant.* Şi, făcîndu-şi curaj la căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaştinilor, Zibal adoarme şi visează un vis urît. Visul lui Zibal e o frumoasă pagină de pătrundere psihică şi artistică. Noi sîntem departe însă de a avea o explicație deslușită și sigură, fiziologică şi psihologică a visurilor. Ceea ce ştim însă e că visurile sînt impresiunile şi imaginile din timpul vegherii, întunecate în somn, şi care se combină fără nici" un regulator, se combină prin atracțiunile proprii şi prin forța unor anumite legi, naturale desigur, dar încă necunoscute nouă. în orice caz, în somn, într-un fel ori într-altul, în combinațiuni fantastice se vor regăsi impresiunile, grijile, dorințele din timpul vegherii. Care sînt impresiunile, grijile şi dorințele ce muncesc pe Leiba ? Frica de Gheorghe, frica de singurătate într-un han vechi şi singuratic, grija dureroasă pentru soarta Surei şi a copilului, frica de ura creştinilor şi dorința fierbinte de a fi între oameni, cît mai mulți oameni, care, prin faptul prezenței lor, ar face sigură pozițiunea lui. Şi el visează o dugheană în Iaşi, o grămadă de oameni aşa de mare încît ea opreşte circulația. Această grămadă de oameni duce dinspre Copou un nebun uriaş şi furios. Apropiindu-se de dugheana lui Leiba, jandarmii îi dezleagă furiosului mîinile ; nebunul se azvîrle asupra Surei şi a copilului şi le sfărîmă capetele lovindu-le unul de altul. „O lume întreagă mă lasă cu dinadinsul pradă unui nebun", vrea să strige din somn Leiba, „dar glasul mut nu se supuse voinții". în acest vis îl regăsim pe Gheorghe în nebunul furios, dorința de a fi între mulți oameni — în grămada de oameni care conduce pe nebun, persecuțiunea *goilor** — în faptul cum jandarmii dau drumul nebunului în dugheană, grija dureroasă pentru soarta femeii şi a copilului — în faptul că îi ucide nebunul etc... Şi noi sim-

*** [Creştinilor.]**

*

ţim că e parcă tocmai acest vis pe care trebuia să-l viseze Leiba. Dar ceea ce e mai important e că această pagină energică şi frumoasă adaugă cîteva culori întunecate şi grozave pentru tabloul întreg, pentru zugrăvirea groazei lui Leiba. Visul, bineînțeles, trebuia şi mai mult să demoralizeze pe Leiba, dar ceva mult mai îngrozitor îl aştepta la deşteptare. Diligenta soseşte şi el află o noutate îngrozitoare : La tactul * de mai sus al poştei, hangiul ovrei cu femeia şi copiii au fost omorîți în groaznice chinuri. „în tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei şi doi copii fragezi, smulşi fără veste din brațele binefăcătorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc şi jertfiți unul cîte unul". Ce iad trebuie să se petreacă în sufletul bolnav şi demoralizat al lui' Leiba la auzul acestei înfricoşate veşti! Caragiale ne zugrăveşte impresia lui Leiba numai prin cîteva cuvinte : „Buzele lui Leiba, albite de friguri, urmau machinal gîndul, tremurînd repede. O scuturătură puternică îl apuca între spete ; el intră cu pasul împleticit în gangul hanului". E noapte adîncă. Bolnav, zdrobit, tremurînd, şade Zibal pe pragul ce dă în gang şi ascultă. împrejurul hanului singuratic, o tăcere înfricoşată. De departe, dincolo de mlaştini şi dealuri, se aud clopotele bisericii de la sat, se aud aşa de departe parcă înadins pentru a arăta cît de departe sînt oamenii şi parcă şoptesc : eşti singur, singur, singur. Şi în această tăcere se aud din cînd în cînd zgomote nehotărîte, produsuri halucinatoare ale auzului.

Descrierea acestei tăceri e admirabilă : „Zgomote nehotărîte vin din depărtare... Parcă sînt tropote de cai, bubuituri de mai înfundate, convorbiri misterioase şi agitate. O încordare înaltă a atenției ascute simțirea auzului în singurătatea nopții ; cînd ochiul e dezarmat şi neputincios, auzul pare că luptă să şi vază". Dar în această tăcere se aud deodată deslușit, tot mai aproape şi mai aproape, paşi de cai, de oameni, care vorbesc, şi Zibal, apropiindu-se tremurător de uşă, aude vorbele tîlharilor. Descrierea groazei lui Zibal e făcută aşa de bine de Caragiale încît dăm aicea toată această pagină frumoasă :

„O oboseală zdrobitoare apăsă pe umerii lui Zibal... «Să fie Gheorghe *1*»

* [Stație.]

Leiba simţi că i se sting puterile şi se aşeză la loc pe prag.

Intre frînturile de gînduri ce se rostogoleau în capul său, el nu putu prinde un gînd întreg, o hotărîre... Aiurit, intră în dugheană, trase un chibrit şi aprinse o lampă mică cu petrol.

E o idee de lumină ; fitilul e aşa de jos lăsat încît flacăra stă ascunsă în interiorul capsulei de alamă ; numai prin graţia maşinei apar de jur împrejur nişte bendiţe verticale foarte subţiri de-o lumină aproape cu totul moartă... Dar este destul pentru ca să vază bine în ungherele- cunoscute ale dughenei... A ! e mult mai mică deosebirea între soare şi cea mai de nimic scînteie, decît între aceasta şi întunericul orb !

Ceasornicul ţăcănea în perete. Zgomotul acesta monoton supăra pe Zibal. Omul nostru puse mîna pe limba ce se legăna şi-i stinse mişcarea. Gura lui era uscată. Ii era sete. Spălă un păhăruţ în cada cu trei picioare de lîngă tarabă şi voi să-şi toarne rachiu bun dintr-un şip ; dar gîtul şipului începu să clănţănească tare pe buzele paharului.. A doua încercare, cu toată voinţa lui de a-şi birui nervozitatea, nu avu mai mult succes. Atunci, renunţă la pahar, lăsîndu-1 să cadă domol în apă, şi înghiţi de cîteva ori din şip. Puse după aceasta la loc şipul, care atingînd scîndura produse o ciocnitură de speriat. Un moment se opri înecat de această impresie. Apoi luă lampa şi o puse pe firida ferestrei care da în gang ; pe poartă, pe paveaoa şi pe zidul dimpotrivă al gangului se zugrăviră nişte bande late de-o lumină cu prea puţin mai deasă decît o închipuire.

Zibal se aşeză iar pe prag întinzîndu-şi urechea la pîndă...

Clopote în deal... Toacă pentru înviere... Care va să zică a trecut de miezul nopţii ; ne apropiem de ziuă... A î dacă ar trece şi restul acestei lungi nopţi ca jumătatea întîia !

...O trosnitură de nisip strivit sub talpă !... Dar el e în colţuni şi nici n-a mişcat măcar piciorul... A doua trosnitură... Mai multe... E desigur cineva afară, aci, foarte aproape. Leiba se scoală apăsîndu-şi pieptul cu mîna şi căutînd să întoarcă înapoi un nod rebel ce i se ridică în gît.

...Sînt mai mulţi oameni afară... Şi Gheorghe !.,. da, e ticălosul *goi*... da, a bătut în deal ceasul învierii !

Goii vorbesc încet :

— «Daeă-ţi spun eu că doarme. Am văzut cînd a stins lumina.

•— Mai bine ; prindem cuibul întreg.

•— Poarta o deschiz eu ; îi ştiu meşteşugul. Să-i croim ferestruica... Bîrna trece pe aici...»

Şi se simţiră pipăiturile cu care omul de afară măsura distanţa pe lemn...

Un sfredel mare se aude rozînd ţesăturile uscate ale blănii bătrîne de stejar... Zibal are nevoie să se rezeme ; el se sprijineşte în palma stingă pe poartă şi cu dreapta îşi acoperă ochii.

Atunci, printr-un capriţiu neexplicabil al intimelor jocuri, se produse în urechea omului dinăuntru foarte tare şi lămurit :

«Leiba ! soseşte diligenta !»•

Era neîndoios glasul Surei... O caldă rază de speranţă... un moment de fericire... este iar un vis !... Dar Leiba îşi trage repede mîna stingă : vîrful instrumentului, pătrunzînd de partea asta, 1-a înţepat în palmă.

A mai gîndi la scăpare ?... absurd...

O sudoare de moarte scaldă tot trupul lui Zibal ; omul se înmuiă din încheieturi şi încet se lăsă să cază în genunchi, ca o vită ce-şi pleacă sub lovitura din urmă grumazul, pătrunsă că de acuma ea însăşi trebuie să se părăsească pe ea însăşi".,

Leiba nu trezeşte pe Sura ; e o jale adîncă a omului fricos dar iubitor de a nu o face părtaşă la groaza lui. Şi cît de adevărată e fraza halucinatoare, parcă zisă de Sura. în frica şi groaza ce-i munceşte sufletul, trebuie să simtă o nevoie supremă de o licărire de nadeide şi încurajare ori cel puţin de înşelare de sine. în suprema sforţare, toate forţele psihice se aţîţă în acest sens şi produc acea frază halucinatoare care îi dă omului o scînteie, cea din urmă scînteie de speranţă : „Leiba, soseşte diligenta..."

Zugrăvirea fricii şi groaza e aici făcută cu atîta putere încît ne pare că dacă din mîna lui Zibal ar cădea

gos şipul şi s-ar strica, zgomotul produs de căderea şipului ne-ar înlemni, ar răsuna în creierul şi în tot corpul nostru. Pentru a excita într-atîta groaza cititorului e trebuinţă de o mare putere artistică: Această scenă e şi cea culminantă ; sfîrşitul nuvelei însă ne pare cam greşit, în adevăr, să vedem care ar putea să fie sfîrşitul nuvelei după ce Leiba cade jos, neavînd nici o forţă de rezistenţă, distrus, gata să primească lovitura de graţie.

Una din două : ori Leiba va muri de mîna ucigaşă a lui Gheorghe, ori vreo întîmplare fericită îl va scăpa. Cazul întîi ar putea să se încumete a-l zugrăvi numai Dostoievski. Şi atunci poate, din pana acestui suflet întunecat, acestui geniu colosal, strivit de un regim politic • blestemat, ar ieşi una din acele scene îngrozitoare, precum e aceea a uciderii Nastei din romanul *Idiotul,* scenă care provoacă sudori de gheaţă la cei mai tari organizaţi nervoziceşte, halucinaţiuni morbide la cei mai slabi. Caragiale a ales cazul al doilea, ceea ce, bineînţeles, era în drept să o facă. Dar Leiba nu numai că scapă, dar încă el însuşi pedepseşte într-un chip îngrozitor pe Gheorghe. Sfîrşitul e prea brusc, prea neaşteptat, pare a fi înadins căutat pentru a produce efect; de aceea nu e pătruns de sinceră emoţiune, şi de aceea ne lasă şi pe noi reci. Şi, să se noteze bine, noi nu credem sfîrşitul nereal şi imposibil. El poate să fie foarte real şi foarte posibil — ce nu poate să se întîmple în realitate ? —, dar din imensa cantitate a posibilităţii reale artistul alege pe aceea care mai cu seamă e caracteristică personagiilor lui şi care ajută la producerea impresiunei totale. Şi tocmai aşa nu e sfîrşitul nuvelei. Cînd Leiba prinde în laţ mîna lui Gheorghe şi începe s-o frigă cu lampa, această carbonizare a minei ne produce, în loc de groază, scîrbă. Cuvintele evreului cu care se mîntuie nuvela sînt cam teatrale. De altmintrelea noi nu voim să şicanăm pe Caragiale cu acest sfîrşit. Ştim foarte bine că nu se poate face caz de o greşeală care poate să fie îndreptată prin suprimarea unei pagini dintr-o scriere. O singură observaţie mai avem de făcut : nuvela e prea scurtă. Caragiale are un mare merit : că e cît se poate de sobru, evită orice umplutură, de aceea toate scrierile lui au o construcţie aşa de puternică. în nuvela *Făclia de Paşte,* această sobrietate şi scurtime pare a fi exagerată. Cadrul e destul de larg pentru o nuvelă mai mare. Sînt locuri

care ne par mai mult un concept minunat pentru o nuvelă. Acesta ne pare a fi neajunsul principal al acestei admirabile nuvele, care e una din cele mai bune din cîte s-au scris pînă acuma. Aceia care ştiu să citească, să înţeleagă şi să pătrundă întru atîta într-o lucrare artistică încît în ea să vadă pe artist, pentru aceia, chiar dela apariţiunea nuvelei, era vădit că artistul, care ne-a făcut minunate comedii, va fi în stare să facă şi drame puternice. Pentru un aşa cititor, drama *Năpasta* nu era deloc ceva surprinzătoare.

Năpasta a făcut mult zgomot, ceea ce e, desigur, o mare raritate în ţara noastră. Acest fapt arată deja ca toţi au simţit că drama lui Caragiale e o lucrare meritorie, au simţit chiar aceia care i-au fost ostili. în acest articol vom vorbi despre *Năpasta* şi foarte puţin despre ceea ce s-a scris despre ea, iar polemica cu criticii *Năpastei* * voi face-o într-un articol deosebit. în *Făclia de Paşte,* Caragiale a zugrăvit groaza şi frica de moarte. în drama *Năpasta,* Caragiale zugrăveşte o altă stare sufletească : groaza care cuprinde sufletul după o crimă comisă, remuşcarea şi frica ispăşirii acestei crime. Subiectul e mai apropiat de Dostoievski, e mai acelaşi ca în *Crimă şi pedeapsă.* Este oare aici un plagiat, cum păreau a zice unii critici ? Nimic mai greşit. *Năpasta* e o lucrare originală a lui Caragiale. într-un articol frumos, d-l N. Iorga arată foarte bine deosebirea între personagiile mistice şi religioase ale scriitorilor ruşi şi între Dragomir al lui Caragiale. Dar cauza deosebirii ne pare în parte explicată greşit. D-l Iorga explică această diferenţă prin deosebirea modelelor pe care le-au avut înaintea lor scriitorii ruşi dintr-o parte şi Caragiale din altă parte. Un Tolstoi, spre exemplu, în *Puterea întunericului,* a avut înaintea lui ţărănimea rusă mistico-religioasă ca toţi slavii, iar Caragiale a avut înaintea lui ţărănimea română, nereligioasă şi imorală, ca toate clasele inferioare la popoarele romanice. în aceste cuvinte, se înţelege, e o mică parte de adevăr, dar cea mai mare e greşită. Ceea ce deosebeşte pe doi scriitori e, nici vorbă, şi obiectuî observaţiunei lor, dar mai mult e subiectivitatea scriito-

*** [Vezi volumul de faţă, p. 396—431.]**

rilor. Dacă Nikita la Tolstoi şi Raskolnikov la Dostoievski îşi mărturisesc singuri crima, pentru a o ispăşi, pe cînd Dragomir al lui Caragiale fuge de această mărturisire şi ispăşire, explicarea acestui fapt nu trebuie căutată exclusiv în diferenţa între poporul rus şi poporul român, ci în diferenţa temperamentului, intelectului şi caracterului scriitorilor. Poporul rus fuge tot atîta de pedeapsă ca şi oricare alt popor şi nu e mai puţin imoral, nici mai mult religios, în marea majoritate a lui, decît popoarele romanice. Ceea ce deosebeşte, spre exemplu, scrierea Iui Dostoievski de a lui Caragiale, în afară de gradul talentului ori genialităţii, e deosebirea temperamentului, intelectului, organizaţiunei psihice a scriitorilor, şi deci deosebirea simţămintelor multiple încorporate în scrierile lor. Şi, pe cît se deosebesc aceste multiple însuşiri sufleteşti şi combinaţiunea lor, pe atîta se deosebesc şi creaţiunile scriitorilor. In zugrăvirea lui Dragomir şi Ion, Caragiale a pus un şir întreg din propriile sale simţiri de înduioşare, frica, groaza, o parte din propriul său suflet, şi iată de ce, mai ales, creaţiunea lui e originală şi de un mare merit.

Cum am zis deja, simţirea principală care e zugrăvită în *Năpasta* e groaza remuşcării şi groaza de ispăşirea unei crime comise. Aceste simţăminte Caragiale le-a sugerat unui om imaginar, dar viu, Dragomir, şi prin el ne sugerează aceleaşi simţăminte care l-au însufleţit pe el. artist. Dragomir este dar persoana principală a piesei, persoana centrală, iar Anca şi Ion persoanele secundare. Aceia care au văzut în Anca o persoană tot aşa de importantă ca Dragomir, şi chiar mai importantă, aceia n-au înţeles piesa lui Caragiale. Chiar unele neajunsuri ale piesei, în parte, sînt condiţionate prin faptul că interesul, mai tot interesul lui Caragiale e concentrat asupra persoanei principale. Anca e în piesă mai ales pentru a supune unei neîntrerupte torturi conştiinţa criminală şi bolnavă a lui Dragomir şi a face astfel sâ reiasă tot caracterul şi tot martirologul lui, şi deci să se manifeste acele simţăminte pe care a voit să le zugrăvească artistul. Dacă acest rol supus pe care îl joacă Anca e de folos pentru manifestarea simţămintelor şi caracterului lui Dragomir, e însă un neajuns pentru zugrăvirea caracterului Ancăi. Neavînd în piesă o viaţă personală proprie, trăind, cum am zice, mai mult ca o

răsfrîngere a conştiinţei bolnave a lui Dragomir, Anca în piesă e cîteodată prea unilaterală, prea făcută ca dintr-o bucată. Al doilea tip, tot aşa de secundar ca şi Anca, e Ion nebunul; acest din urmă însă e mai reuşit decît Anca şi, îndeosebi, e mult mai plăcut publicului. Care să fie pricina — nu putem noi oare găsi această pricină a deosebirii în reuşita a două tipuri chiar în concepţia dramei ?

Să studiem mai de aproape aceste tipuri, să vedem care e rolul şi atribuţiunea Ancăi în *Năpasta ?* Ea e răzbunătoare. Prin aduceri-aminte, prin aluziuni răutăcioase, prin refuzul celei mai mici mîngîieri sufletului tulburat al lui Dragomir, prin mustrarea veşnic gîndită, dar niciodată spusă, ea chinuieşte conştiinţa bolnavă a lui Dragomir, îl omoară psihiceşte pentru a-l da pe urmă pe mîna justiţiei. Prin concepţia întîia, aceasta e menirea ei, dacă putem să ne exprimăm aşa, în dramă. Prin împlinirea acestei meniri, ea ajută la desfăşurarea acţiunii, pentru manifestarea caracterului ei şi al lui Dragomir, pentru sugerarea acelor simţăminte pe care a vrut să le sugereze autorul, pentru impresiunea totală dramatică. Ce rol şi menire în *Năpasta* are Ion ? El, de asemenea, răzbună moartea lui Dumitru cirezarul asupra lui Dragomir, ca şi Anca, dar felul răzbunării e cu desăvîrşire diferit. Suferinţele pe care le produce Ion lui Dragomir nu sînt produse direct, cu voie, ci indirect şi fără voie. Dragomir suferă mult de gîndul că Ion pădurarul; un om inocent, e închis din cauza lui în ocnă, suferă şî mai mult cînd se întîlneşte cu Ion şi vede cu ochii groaznicele lui suferinţe. Caracterul lui Ion, ca şi al" Ancăi, e unul din factorii care-l torturează pe Dragomir, dar felul torturii e deosebit. în adevăr, ceea ce mai ales face pe Dragomir să sufere aşa de mult e că Ion e bun, blînd, suferă în tăcere şi cu resemnarea unui copil nefericit şi bolnav. Dacă Ion ar fi fost un ticălos, un rău, un om crud, Dragomir ar suferi mai puţin, el s-ar fi mîngîiat cu gîndul că un aşa ticălos nici nu merită altă soartă. Dar, aşa cum este Ion, el provoacă o înduioşare pînă la lacrimi cititorului, iar lui Dragomir, afară de înduioşare, îi mai provoacă un iad de suferinţe. Ion, dar, asemenea torturează pe Dragomir, face să se desfăşoare caracterul şi toate simţămintele de groază ale lui Dragomir, face să se desfăşoare acţiunea, ridică puternic impresiunea

dramatică, dar toate acestea le face şi trebuie să le facă cu totul altmintrelea decît Anca. Pe cînd cea dintîi îl tortureazǎ pe Dragomir cu deplină cunoştinţă şi voie, Ion o face cu totul fără voie, fără conştiinţă, prin faptul propriei sale suferinţe. De aici însă decurge şi marea deosebire care trebuie să fie între aceste două caractere, chiar după concepţia dramei. Cu cît Anca va fi mai neînduplecată, va lovi mai tare, va tortura mai groaznic şi mai priceput, cu cît într-un cuvînt ea va fi mai rea, cu atît acţiunea dramatică va fi mai puternică, impresiunea mai mare, creaţiunea artistică mai reuşită. Cu cît, din altă parte, Ion va fi mai bun, mai blînd, mai gingaş în simţămintele omeneşti, cu atît remuşcarea şi suferinţele lui Dragomir vor fi mai tari, cu atît drama va fi mai puternică. Chiar după întîia concepţie a dramei, Anca trebuie să fie cît se poate de neînduplecată şi rea, iar Ion cît se poate de bun, blînd, iertător. Putem să ne explicăm acuma şi unele neajunsuri în zugrăvirea caracterului Ancăi, şi pentru ce Ion a produs o impresie bună publicului, pe cînd Anca a fost primită cu o nemulţumire aproape generală de publicul spectator.

Anca, cum am zis, e o răzbunătoare *per excelentiam* şi o răzbunătoare conştientă. Răzbunarea însă, şi mai cu seamă răzbunarea lentă, prin torturi îndelungate, e foarte antipatică, ea jigneşte cele mai bune simţăminte omeneşti de simpatie, iubire şi solidaritate socială. Nu e vorba, a fost o vreme*, şi nu o vreme depărtată, cînd această răzbunare părea foarte logică, ofensînd simţămintele, era justificată prin raţiunea aceea anume că se credea în liberul arbitru. Atunci cînd se credea în libera voinţă a omului, cînd se credea că omul poate să facă ori să nu facă crima, după libera lui voinţă, atunci acela care a făcut-o era imens de vinovat, pentru că putea foarte bine să nu o facă, trebuia numai să nu voiască, atunci răzbunarea era întrucîtva logică, trebuia să fie chiar impusă contrariu simţămintelor, ca o datorie morală.

Acuma însă, cînd concepţia de liber arbitru se repauzează sub colburile învechite ale arhivelor şi ale cîtorva

***• La sălbatici, unde răzbunarea e un fapt absolut necesar pentru existenţa tribului, ea provoacă cu totul alte simţăminte, dar noi nu vorbim de vremuri aşa de-ndepărtate, cînd eram încă în stare de sălbăticie.**

creieri metafizici, acuma, cînd ştim că faptele tuturor oamenilor, deci şi ale criminalilor, sînt determinate prin ereditate şi prin influenţa mediului cosmic şi social, şi mai ales a celui social, acuma pentru utilitate socială putem cere ca societatea să închidă pe criminali, să-i facă nevătămători; dar răzbunarea devine un nonsens, devine o dublă monstruozitate, şi din punctul de vedere al sentimentelor şi din punctul de vedere al raţiunii. Pentru omul modern, caracterele care sînt capabile de o crudă şi îndelungată răzbunare sînt eminamente antipatice. Anca dar e un caracter crud şi antipatic. Sînt mulţi artişti care nu pot să se afunde în toate îndoiturile şi ascunzătorile unui suflet şi unei inimi rele pentru a-i da viaţă într-o creaţiune artistică. Iată pentru ce Anca e mai puţin reuşită decît alte tipuri ale lui Caragiale şi, mai ales, pentru ce Ion a fost mult mai bine înţeles de publicul spectator. De altmintrelea, dacă zic că Anca e mai puţin reuşită decît celelalte tipuri, sînt departe de a nega posibilitatea unui astfel de tip, cum au făcut-o mai toţi criticii *Năpastei.* Eu nu numai cred că un aşa tip e foarte posibil în viaţă, dar că e şi zugrăvit mai totdeauna drept.

Anca e o femeie rea, cum sînt unele femei : ea nu e capabilă de izbucnirea deodată a unei cruzimi îngrozitoare, ci e rea prin acumularea cruzimilor mai mici, care însă, în sumă, sînt mai înfricoşate decît o cruzime mare ; ea nu va ucide deodată, ci va supune pe jertfa ei unei torturi continue şi lente ; ea nu e violentă, ci insinuitoare ; ea nu e sinceră, ci prefăcută, îşi ascunde ghearele ca o pisică. A face rău pentru o aşa femeie e o petrecere, şi, dacă n-ar avea prilej de a face un rău mare, de a răzbuna moartea unui bărbat, ea s-ar ocupa cu clevetiri şi intrigi de mahala. Anca e rea, ca o femeie şi ca o roabă. Tipul unei asemenea femei e zugrăvit în Anca de Caragiale drept, cu pricepere. Dacă am zis că ea e mai puţin reuşită decît alte tipuri, e pentru că uneori e prea unilaterală şi nu se simte acea mlădiere sufletească, cum se simte la alte tipuri. De altmintrelea, de vom lua în consideraţie că astfel de tipuri sînt extrem de greu de zugrăvit şi că e un tip care repugnează temperamentul artistic al lui Caragiale, va trebui să recunoaştem că autorul a învins greutăţi foarte mari în zugrăvirea acestui tip, şi că meritul lui deci e cu atît mai

mare. Dacă însă publicul în general a primit aşa de rău tipul Ancăi, pricina e, între altele, că, nu numai la noi, dar şi în ţările mai culte, tipurile antipatice, ca Anca, nu sînt pricepute şi gustate de publicul spectator. Să încercăm acuma să ne dăm seamă mai amănunţit despre piesa lui Caragiale, urmînd-o pas cu pas.

*

Sînt nouă ani de atunci. Dragomir, din gelozie şi pentru a lua pe femeia iubită, ucide pe bărbatul ei. După un an, el ia de nevastă pe Anca, nevasta ucisului. Pe cînd Dragomir a ucis pe Dumitru în pădurea Corbenilor, trecea prin pădure Ion pădurarul. El găseşte cadavrul, îi ia amnarul, luleaua şi tutunul, se umple de sînge şi în aşa stare e arestat. Toate dovezile sînt contra lui. Bătut, torturat pînă ce capătă o boală psihică, el recunoaşte că a ucis pe Dumitru ; e judecat şi trimis la ocnă. Sînt nouă ani de atunci, şi la ridicarea cortinei găsim pe Dragomir, Anca şi Gheorghe, învăţătorul din sat, stînd împrejurul unei mese în circiuma lui Dragomir. Gheorghe citeşte gazeta unde e tipărit că Ion pădurarul, nebunul, a fugit de la ocnă. Cu convorbirea asupra acestei întîmplări se începe acum scena I a actului I. Într-un mod brusc şi puternic, Caragiale ne introduce în drama lui. De la primele fraze pronunţate de Dragomir şi Anca începe să se lămurească tot sensul dramei care s-a petrecut în timp de nouă ani trecuţi şi ai cărei martori n-am fost, precum şi sensul dramei ce va urma, ai cărei martori vom fi. Dialogul, pe cît e de natural, pe atît e şi de adevărat. Fiecare frază zugrăveşte o stare sufletească, fiecare frază explică şi evenimentele trecute şi ceea ce se petrece şi ne dă o intuiţie despre ceea ce se va petrece. De la întîile cuvinte îl vedem pe Dragomir aşa cum este el, om bun, simţitor, iubitor, dar care a avut o imensă nenorocire, să facă o crimă, să ucidă. Şi această crimă îl striveşte sub greaua ei povară, îl chinuieşte şi prin remuşcare, şi prin frica că odată va veni o răsplată groaznică pentru crima lui. Şi, cum începe să vorbească Dragomir, se simte furtuna ce bîntuie sufletul lui. Dragomir e nervos, rău, la fiecare vorbă a lui Gheorghe răspunde răstit, vederea Ancăi îl supără într-atîta încît el strigă, răcneşte. Dar strigările acestea nu sînt ale unui om puternic, ale unui despot, care printr-un răcnet impune voinţa lui tuturora ce-l înconjoară ; nu, sînt răcnetele unui laş neputincios, nenorocit, care prin strigăte vrea să-şi ascundă neputinţa şi păcătoşenia, prin zgomotul propriei sale voci vrea să asurzească zgomotul furtunii ce bîntuie sufletul lui. Şi iarăşi de la întîile cuvinte pronunţate de Anca se simte că, suferindă, dar rea, ba liniştită în aparenţă, ba cicălitoare, care te duce la desperare, ea e stăpîna casei; cu toate răcnetele lui Dragomir, ea e adevărata stăpînă a situaţiei. Şi tocmai această linişte aparentă a Ancăi, pentru care el a făcut crima ce-l striveşte, această linişte rece, întovărăşită de mustrări vecinice, scrise pe faţă, niciodată pronunţate de-a dreptul, totdeauna zise pe-nconjur, îl desperează într-atîta pe Dragomir încît el se trădează la fiecare vorbă. Dacă ea ar începe să-i facă mustrări de-a dreptul, spunîndu-i „Tu ai ucis", i-ar fi poate mai uşor, dar aşa, această linişte rece şi plină de mustrări îl desperează întru atîta încît într-un paroxism de mînie şi desperare el strigă la Anca... „Ce vrei ? ce te uiţi aşa la mine ?... Ce gîndeşti ?... Eu l-am omorît ?... Da ? spune ! (o smuceşte)". Iar ea, liniştită şi hotărîtă :

Anca: Dragomir ? eşti nebun ? *(îşi face cruce).*

Dragomir: Nebun?... Spune... *(o smuceşte).*

Anca : O ! nebun...

Dragomir: Nu, să spui... Din două una : ori crezi că l-am omorît eu...

Anca : Poftim ! asta-i vorbă de vorbit!

Dragomir: Da... şi atunci de ce mai trăieşti cu mine... ori nu crezi şi atunci de ce mă chinuieşti pe mine ?... Ce ai cu mine ? Lasă-mă în pace pe mine cu Dumitru al tău *(o împinge de mînă şi suie, ea vrea să facă un pas spre el).* Lasă-mă în pace *(acelaşi joc).* Lasă-mă în pace î

Cît de adevărat, cît de natural şi cît de bine e acest „Lasă-mă în pace" adresat Ancăi, care nu-i zice nimica şi, cu toate acestea, îi tulbură toată pacea sufletească. Âr fi de citat aicea toată scena întîia şi a doua, şi eu n-am de gînd să reeditez *Năpasta;* voi cita numai o singură frază, care îmi pare foarte caracteristică. Gheorghe întreabă pe Dragomir să-i spună ce e judecată cu juraţi... „Ce face, ce zice omul pe care-l judecă ?"

Dragomir: Ce să facă ?... stă şi el între puşti şi aşteaptă să se isprăvească mai degrab'...

Acest răspuns, analizat mai de aproape, conţine în el o imagine a întregii *Năpaste* şi o dovadă a puterii artistice a lui Caragiale. Mai întîi acest răspuns dat de necăjitul Dragomir, dat aşa de mîntuială, e atît de natural şi adevărat încît ne pare că nici nu putea fi altmintrelea : „Ce să facă ?... stă şi el între puşti şi aşteaptă să se isprăvească mai degrab'..." Dar, fiind aşa de natural, el totodată e o puternică imagine a unui om judecat de juraţi dată în cîteva cuvinte. „Stă şi el între puşti..." ne arată imaginea externă a acestei' judecăţi : „Aşteaptă să se isprăvească mai degrab'..." arată starea chinuită sufletească a celui judecat. Dar e încă ceva, mai ales, interesant în această frază. Oare fiecare judecat va aştepta „să se isprăvească mai degrab'..." ? Desigur că nu. Un om nevinovat, un om puternic şi sigur de nevinovăţia lui va aştepta liniştit şi negrăbit; un om slab, nevinovat, dar care se teme să nu fie osîndit pe nedrept va dori chiar prelungirea judecăţii, temîndu-se de momentul pronunţării sentinţei. Un criminal îmbătrînit în crime şi rele va vedea în judecată o petrecere şi va dori să nu se isprăvească aşa *degrab'...* pentru că, în definitiv, în timpul judecăţii tot e mai bine decît la ocnă. Dar este un criminal care, în cazul cînd ar fi adus înaintea judecătorilor, ar dori în adevăr *să se isprăvească mai degrab'...* să-l bage în fundul ocnei, dar mai curînd. Acest criminal e însuşi Dragomir. Chinuit de o luptă internă ce^i durează nouă ani, distrus de remuşcare şi de frica ispăşiri^ slab, laş, fricos, stînd între puşti înaintea judecătoiiîo^, neputînd răbda mai mult suferinţa şi ruşinea, el ^va dori, desigur, să se sfîrşească odată. Un om slab, ^ricofey distrus riervcfeiceşte va răbda mai curînd o grozavă lovitură a soartei decît o îndelungată ameninţare a acestei loviri, un aşa om va gîndi : fie şi mai rău decît acuma, numai altmintrelea cumva. Şi deci un Dragomir stînd între puşti, neîndoielnic, va aştepta să se isprăvească ^ a făcut întrebarea : „Ce face, ce zice' omul pe care-l judecă în partea inconştientă psihică a lui Dragomir s-a petrecut o dramă întreagă. Inconştient el s-a pus între puştile, pe

care le-a văzut la judecata lui Ion şi care i-au fost aduse în memorie prin întrebarea lui Gheorghe, el a trăit parte din simţămintele pe care le-ar fi avut dacă ar fi • fost adus înaintea judecăţii, şi răspunsul necăjit e rezultatul acestei drame interne, ce s-a petrecut în cîteva secunde. Acest răspuns al lui Dragomir, ghicit prin intuiţie de artist, ghicit prin simpatie şi prin înrudirea care există între artist şi creaţiunile sale, acest răspuns e azvîrlit acolo aşa, fără poate ca autorul însuşi să priceapă adevărata lui valoare; în scena a III-a, între Anca şi Gheorghe începe să se deseneze cu mai mare preciziune caracterul Ancăi. Rea şi implacabilă, cuprinsă de ură şi răzbunare, ea nu vede altceva în calea ei decît ură şi răzbunare, iar pentru ajungerea acestui scop ea este gata să jertfească tot, şi pe sine, şi pe alţii, ea n-are scrupule. Gheorghe o iubeşte, ea nu-l iubeşte, dar are nevoie de el, ca d-un instrument orb pentru răzbunare? sa, şi de aceea se preface că-l iubeşte, şi,vrea să-l împingă la ucidere. Şi, făcînd această nelegiuire, împingînd pe omul care o iubeşte' la crimă, la .pierzania lui,^ la uciderea lui Dragomir,' ea n-are pic de remuşcare. Cînd Gheorghe pleacă, ea într-o singură frază îşi exprimă părerea de răii pentru soarta lui Gheorghe : „Gheorghe, Gheorghe, ce păcat te mînă pe tine?" Nu este ea dar care-l mînă la păcat, ci păcatul care-l mînă pe Gheorghe. Şi chiar această frază, produsul unei logici femeieşti, e spusă aşa în treacăt, în colo toate gîndurîle ei- sînt concentrate în altă parte, şi anume : „O fi-în stare băiatul ăsta uşurel de cîte se laudă?" Vine în casa ei Ion, un nenorocit care ar putea să înduioşeze şi o fiară prin nefericirea sa, iar ea, după ce află cine e el, se hotărăşte să se slujească de el ca de o unealtă pentru răzbunarea sa. Această robire unui singur simţămînt face din Anca un tip prea unilateral. E drept însă că femeile, mai mult decît bărbaţii, pot să fie stăpînite de un singur simţămînt. în. scena a V-a apare Ion. Deşi el apare în scena a V-a, dar • spectatorii ori cititorii îl cunosc în parte de la scena I-a. Acolo, din convorbirile lui Dragomir şi Anca, noi ghicim că Ion e nevinovat, iar gazeta citită de Gheorghe zice că el e bun, blînd şi că probabil a căzut în ocna părăsită. înainte dar de a-l vedea, noi compătimim deja pentru Ion, şi această compătimire ajunge o sim-

patie adîncă cînd la apariția lui el se roagă frumos de Anca : „Nu mai poci.,, (rugîndu-se frumos). Dă-mi ceva să mănînc, fă-ți pomană... mi-e foame". Ori cînd, naiv şi confidențial, el se confesează : „Vezi,... că eu sînt nebun". Şi această simpatie şi compătimire ajunge la o înduioşare pînă la lacrimi cînd, la întrebarea Ancăi : „Din ce ți-a venit?!", el răspunde : „Din bătaie... şi cînd mă sperii mă-apucă, fie pe pustii locuri ! Şi cînd e să m-apuce îmi vine întîi cu grijă şi cu scîrbă, şi pe urmă cu spaimă... şi mă arde (arată moalele capului), eu am o bubă aici înăuntru... da-mi dai ?" Cît de sobru şi cît ele puternic şi simțit! In scena a V-a se lămureşte caracterul lui Ion, care e bunătate, blîndețe, naivitate mare şi gingăşie, aflăm asemenea boala lui Ion şi cauzele ei, care sînt bătaia unor oameni cruzi şi mizerabili care pentru a descoperi o crimă au făcut o altă crimă înzecit de mare, o crimă mult mai monstruoasă. Tot aici se precizează felul boalei lui Ion. Aceasta e frica ori mania persecuțiunei şi dedublarea personalității. Cînd Anca, imediat după venirea lui Ion, vrea să-l dea afară, el răspunde : „Mă duc... să nu mă bați... să nu dai!" Iar cînd Anca îl întreabă cine l-a bătut şi de ce el răspunde : „Degeaba... Eu eram pădurar la Corbeni..."

Anca (aparte): Pădurar la Corbeni... *(tare).* Cine le-a bătut ?...

Ion: La judecată... că nu vroiam să spui.

Anca (cu nerăbdare): Ce ?

Ion: De ce l-am omorît.

Dacă cineva va citi acest monolog [dialog] fără atenție, atunci de bună seamă nu va vedea contrazicerea care există în răspunsurile lui Ion. Această contrazicere însă zugrăveşte o întreagă stare sufletească. La întîia întrebare : de ce l-au bătut, el răspunde : „Degeaba" ; el ştie dar că nu e vinovat, că n-a ucis, dar imediat după aceea răspunde aşa, parcă el a ucis. De unde această contrazicere ? Iată cauza ei : Cînd Ion a fost dat judecății, el ştia că n-a ucis, şi aceasta a afirmat-o înaintea judecătorilor. Şi atunci s-au început acele bătăi sălbatice care i-au făcut lui Ion bubă la cap, cu scop de a-l face să mărturisească că el a omorît. Sub torturi el a mărturisit că a

omorît, şi torturile au încetat. în conştiința, dar, a lui Ion, negațiunea „N-am omorît" era asociată cu dureri şi torturi, iar afirmarea „am omorît" cu scăparea de torturi. Nu e deci de mirare faptul că în organizația psihică a lui Ion, alăturea cu conştiința „N-am ucis", s-a aşezat altă conştiință, „Am ucis", şi de aicea necesarmente dedublarea conştiinței şi dedublarea personalității. în Ion trăiesc doi oameni, care se luptă în el, care se arată succesiv pînă ce, în scena dinaintea sinuciderii, ei se despart cu desăvîrşire, şi atunci Ion vede cum îl torturează pe celălalt Ion şi, plin de groază, strigă : „Au să-l omoare, au să-i sfărîme țeasta capului". în scena a VUI-a se manifestă minunat lupta continuă ce duc Ana şi Dragomir şi modul cum o duc. Toată scena respiră adevăr şi naturalitate. Dragomir e cam beat, de aceea e şi mai expansiv, se trădează la fiecare vorbă şi, totodată, se teme să nu se trădeze :

Dragomir: Dacă nu te cunoşteam eu pe tine, eu era să fiu altfel de om... *(bea şi oftează).* He, he ! Ce om era să fiu eu... Dar s-a dus... acu degeaba... las-o încurcată !

Toată scena e tot aşa de naturală şi tot aşa de adevărată ca țesătură psihică. Iată încă un mic exemplu. Dragomir vrea să plece în lume şi de aceea, şi încă fiindcă e cam beat, e expansiv, simțămintele lui către Anca debordează :

Dragomir: ... Anco, Anco! *(îi face şovăind semn să vie după el)* aide ! ... aide, tu, n-auzi ? mîine dimineață plec... Tu ! de ce nu mă iubeşti, tu, pe mine ? *(o apucă)*

Anca (vrînd să-l depărteze) : Lasă-mă...

Dragomir: Nu te las... *(o ține cu d-asila).*

Anca (fixîndu-l): Aba, Dragomire, ții tu minte alaltăieri la pomană — că uitai să te întreb — cînd a venit rezervistul ăla, de ce ai fugit ?

Dragomir (o lasă şi o împinge uşor încolo): Ăla de seamănă grozav cu Dumitru...

Asta e tortura la care a fost supus un om ani întregi ; ce mirare e că la sfîrşit el e lipsit de orice viață şi hotărîre ?

Actul al II-lea. Anca, într-un lung monolog, îşi exprimă nehotărîrea, neştiind ce să facă : să-l omoare în somn ori să-l scoale şi să-l lovească ca să ştie pentru ce moare şi de la cine îi vine moartea. în vremea asta, Dragomir se deşteaptă şi vine pe scenă îngrozit. El a visat un vis grozav. Cînd s-a dus să se culce, Anca i-a spus : „închină-te... să nu visezi urît". Şi poate aceste cuvinte i-au sugerat un vis râu : un cap de mort, care îl muşca.

Scena între Dragomir, Ion şi Anca e admirabilă. Povestirea lui Ion, cum a fugit de la ocnă, e admirabil de poetică, cu toată simplicitatea ei. Aici, în Ion pădurarul, se simte urmaşul acelor genii anonimi care au creat *Mioriţa* şi *Mihu Copilul.* „Pe urmă, vere, m-am dus la fîntina de sub deal şi am pus doniţele... ei! era frumos şi cald... şi era pădurea singură... doar într-o tufă fluiera o mierlă". Şi cît de gingaşă e imaginea veveriţei, trimisă de Maica Domnului, pe care o vede în halucinaţie Ion şi care, fugind din cracă în cracă, îl face să rămînă rătăcit. Introducerea imaginei naturii luminoase, calde şi frumoase în mijlocul scenelor întunecate ale îngrozitoarelor suferinţe omeneşti e admirabil de frumoasă, ca contrast. Anca şi Dragomir, fiecare în felul lor şi conduşi de alt simţămînt, caută să convingă pe Ion că nu el a omorît pe Dumitru. Dragomir pentru că e pătruns de remuşcare şi compătimire pentru Ion, Anca pentru că vrea să aibă cea din urmă dovadă a vinovăţiei lui Dragomir şi pentru a-l mai tortura. Şi între aceşti doi oameni, care lucrează din motive aşa de diferite, stă Ion şi, cu o convingere pe care i-o dă cea de-a doua personalitate, creată de torturători, afirmă că, da, el a omorît. N-au găsit oare la el tutunul, luleaua şi amnarul lui Dumitru ? Cîte puţin însă în Ion se redeşteaptă a doua personalitate. Cînd Anca afirmă cu tărie, arătînd pe Dragomir : „Iată cine a ucis", Ion rămîne prostit de tot şi rîde pe înfundate. Şi, numai cînd Dragomir porneşte asupra Ancăi, în Ion, împreună cu compătimirea pentru Anca şi dorinţa de a o apăra, se redeşteaptă personalitatea cea dintîia şi adîncă obidă pentru toate chinurile suferite în zadar. Şi împreună cu această obidă arzîndă se redeşteaptă pentru un moment ura contra lui Dragomir — cauza tuturor nenorocirilor lui. Tot sufletul lui Ion e cuprins pentru un moment de ură, şi el se năpusteşte asupra lui Dragomir, învîrtindu-l în loc.

Tot sufletul amărît al lui Ion se duce în cuvinte pline de mustrare, umplînd de durere şi jale inima lui Dragomir şi a publicului spectator.

Ion: Atunci, dacă l-ai omorît tu, pe mine de ce m-a închis, mă ? ... de ce m-a chinuit ? ... de ce m-a lovit în cap ? de ce ? *(îl zguduie şi-l împinge în faţă, lîngă masă; Dragomir palid cade gîfîind pe un scaun...)* Dacă tu eşti vinovat *(obidindu-se treptat şi arătîndu-şi moalele capului),* de ce mi-a făcut mie bubă aici înăuntru ? (se *vaită)* Mă doare !... Mă doare !...

Măi !... este la noi o ocnă părăsită... în fund e o baltă neagră... Dacă arunci o piatră-n fund, numa, de departe, din inima pămîntului, începe să aule, şi auie< tot mereu, şi tocm-a doua zi tace, cînd zice Maica Domnului: destul!... Acolo trebuie să vii tu cu mine... să te iau de gît *(îl înhaţă),* să te ridic şi să te arunc în fundul bălţei ... aşa !... Haide ! haide !... *(îl Urăşte; Dragomir se zbate).*

Ca un om cu o pătrundere psihică admirabilă, Caragiale nu lasă pe Dragomir să se apere cu tărie contra lui Ion. Pătruns de jale, remuşcare şi conştient de vinovăţia lui, Dragomir se zbate, nu se apără. Şi tot aşa de pătrunzător e Caragiale cînd, la cea dintîi ameninţare a Ancăi, Ion furiosul se face iarăşi Ion nebunul blînd şi sfios. Anca e aceea care prin afirmările ei i-a sugerat toată forţa ; cînd Anca însă porneşte asupra lui Ion strigînd : „Nebunule, îţi crap capul!", el pierde deodată motorul şi resursa forţei şi urii lui şi se retrage sfios. Această scenă e de un mare dramatism. Dar dramatismul ajunge la o înălţime încă necunoscută în literatura noastră în scena următoare : Ion pleacă, Anca fuge după el, îl întoarce, şi el rămîne singur cu Dragomir. Dăm aici o parte d'n această scenă minunată.

Ion: Mi-e foame, dă-mi să mănînc *(sade).* Şezi şi tu *(bea).* Bea şi tu. *(Dragomir se supune; — după o*

pauză lungă). E unul la noi la ocnă... Ce om bun, vere ! cum mă miluieşte el pe mine : mănîncă numai cîte-o fărâmiță, şi tainul lui mi-1 dă mie!... Ala a fost ucis pe tată-său, şi-1 băgase pe frate-său la ocnă... Pe urmă, vezi ce l-a învățat pe el Maica Domnului, să vie la ocnă şi să spuie : eu am răpus pe taica, lui neică să-i dați dru- dați drumul, că nu e vinovat... *(simplu)* Iac-aşa.

Dragomir (din ce în ce mai mişcat): Şi...

Ion: Şi i-a dat drumul lui frăține-său, şi l-a închis pe el.

Dragomir: Pe el...

Ion: D-apăi !... într-un tîrziu după aia, a aflat el că frăține-său umblă să moară, şi s-a rugat să-l lase de la ocnă, să meargă acasă cu soldați, .numai pentru strei zile, că zice că : ce-am avut eu cu taica aia a fost altă socoteală ; dar nu voi să plece alde neică pînă nu m-o ierta...

Dragomir : Şi 1-a iertat ?...

Ion: Da de unde !...

Dragomir : Nu 1-a iertat ?...

Ion: Nu, n-a voit să-l lase de la ocnă să meargă...

Dragomir: Şi frate-său a murit aşa ?

Ion (dă din cap, bea, apoi se uită lung la Dragomir): Mă Dragomire, tu eşti sănătos şi cu mintea întreagă, şi o să trăieşti bine... şi eu... *(zîmbind trist)* o să mor aşa ... necăjit, bătut şi nebun ! *(se ridică).*

Dragomir (foarte pătruns) : Ioane!...

Ion: Vezi... Tu la ce n-ai venit să spui pe cum că Ion nu-i vinovat !... Pe Ion l-ați bătut în cap degeaba... Luați-mă pe mine. Ce-am avut eu cu Dumitru e altă socoteală, dar pe Ion lăsați-l săracul! *(cu obidă adîncă)* şi Ion s-ar fi rugat la Maica Domnului buna pentru păcatele tale... Vezi ! ... vezi *(plînge liniştit).*

Dragomir (plînge înfundat): Ioane, eu caut să te scap pe tine ... Tu să nu mai mergi, nu mai trebuie să mergi înapoi la ocnă...

Ion : Da unde o să mă duc eu ?

Cît de puternică, cît de dureroasă e această scenă ! în mijlocul dramei, care se desfăşoară înaintea ochilor noştri, artistul face să apară o altă dramă tot aşa, poate şi mai dureroasă. în mijlocul durerii şi compătimirii ce

ne inspiră Ion şi Dragomir, alți oameni cer compătimirea ^i înduioşarea noastră. Prin cîteva cuvinte zise de Ion, o dramă întreagă, o dramă asemănătoare cu *Năpasta,* ni se naşte în imaginația noastră. Departe, nu se ştie unde, în condiții ce nu se ştiu, un om a făcut o crimă înfricoşată ; a ucis pe tatăl său. Judecătorii au luat pe fratele ucigaşului, poate l-au chinuit ca pe Ion şi l-au făcut de a mărturisit o crimă pe care n-a făcut-o. Şi atunci l-au închis în acea ocnă adîncă, a cărei imagine ne-a dat-o Ion prin evocațiunea superbă a ocnei părăsite şi adînci, adîncă, tocmai în inima pămîntului. Şi, pe cînd şedea acest om în ocna adîncă, consumîndu-se în dureri şi suferințe ca acelea ale lui Ion, aceste dureri izbeau în sufletul aceluia care a ucis, şi el, consumat de durere ca Dragomir, dar mai drept şi mai decis, se duce în acea ocnă adîncă şi zice : lăsați pe fratele meu Abel, că el n-a ucis, şi luați pe Cain pentru că el a ucis. Şi l-au închis pe Cain, şi i-au dat drumul lui Abel. Şî atunci unul, plin de groaznicele aduceri-aminte ale unor suferințe crude îndurate pe nedrept, îşi duce traiul trist la lumina zilei, pe cînd altul, plin de remuşcare şi groază, plin de aduceri-aminte şi mai îngrozitoare, îşi consumă zilele negre în ocna întunecoasă. Şi din adîncul negrei ocne a ajuns pînă la Cain ştirea că moare Abel. Atunci o dorință cumplită, nebună a cuprins sufletul ocnaşului de a vedea încă o dată lumina liberă a zilei, pentru a se arunca, într-o sforțare supremă, într-un plîns cu hohot, la picioarele lui frate-său, strigînd : „Frate, iartă-mă", dar nu l-au lăsat pe Cain, şi Abel a murit plin de suferințe şi îngrozitoare aduceri-aminte la lumina liberă a zilei, iar Cain va muri plin de suferințe şi de aduceri-aminte şi mai îngrozitoare în ocna adîncă şi întunecoasă. Aceasta e drama dureroasă care prin bagheta magică a artistului ne e sugerată în imaginația noastră, înduioşîndu-ne pînă la lacrimi. Şi, pe cînd se petrece această dramă dureroasă, Ion nebunul sade colea, față în față cu Dragomir, plînge liniştit, înduioşat de propriile sale suferințe, şi zice : „Pe Ion lăsați-1, săracul... vezi... vezi..." Aceste cuvinte, această mustrare rupe toată coardele inimii lui Dragomir, şi el, țăran învățat cu suferințele şi nevoile, plînge cu lacrimi de sînge, nu un plîns liniştit, ce uşurează inima, ca al lui Ion, ci cu acele lacrimi amare, care şi mai mult otrăvesc sufletul. Şi, plîngînd

„înfundat", Dragomir zice : „Ioane, eu caut să te scap pe tine... Tu să nu mai mergi înapoi la ocnă..." Iar Ion îi răspunde un răspuns înfricoşat de dureros : „Da unde o să mă duc eu ?" Pentru că aceste cuvinte, atît de sobre, atît de puţine, sînt în adevăr înfricoşat de dureroase. Nu prin sine înseşi; prin sine înseşi ele n-au nici o însemnătate deosebită, dar pentru că fac parte din organismul întreg al dramei, pentru că, după ceea ce am văzut petreeîndu-se înaintea noastră, noi simţim prin toate fibrele inimii că aici un om, un frate al nostru, a ajuns într-o poziţiune atît de înfricoşat de dureroasă încît nu mai are unde să meargă. E admirabilă această scenă, încălzită de un adînc simţămînt de înduioşare şi compătimire şi unde autorul vede aşa de clar încît vede pînă şi diferenţa dintre plînsul lui Ion şi al lui Dragomir, căci cel dintîi plînge liniştit, cel de-al doilea înfundat. Şi tot aşa de frumoase sînt şi scenele următoare, pînă la sinuciderea lui Ion. Sub influenţa unei compătimiri adînci, amestecată cu o remuşcare arzîndă de conştiinţă, lui Dragomir îi vine în gînd să plece cu Ion în lume, scăpînd astfel amîndoi. Pătruns de dorinţa nebună de a scăpa şi el şi Ion, el nu vede toată absurditatea acestui plan, ca un om care se îneacă şi se agaţă de un pai. Dar Anca era aici la uşă, a auzit tot. Rea, crudă şi implacabilă, ea în cîteva cuvinte îi arată cît de absurd e planul lui. Unde va merge el oare cu un nebun scăpat din ocnă ? Nu vede el că la cea dintîi răspîntie a drumului va fi arestat ? O slabă lumină de speranţă i-a lucit lui Dragomir, Anca a intrat şi a stins şi această lumină. Şi atunci un întuneric beznă a cuprins sufletul lui Dragomir. Şi înaintea lui se petrece o altă dramă dureroasă, e despărţirea lui Ion de el însuşi. Zguduit de atîtea întîmplări, pe Ion îl apucă un paroxism de nebunie, cele două personalităţi ce trăiau în el se despart cu desăvîrşire, şi Ion vede cum îl bat şi-l chinuiesc pe alt Ion, care este el însuşi, şi îngrozit strigă :

Ion...

Bateţi-l !... Daţi-i la cap î... Se preface că e nebun... *(înduioşat către Dragomir)* Uite cum îl bate ! uite cum •îi dă în cap lui Ion î *(ţipînd de groază)* *A* ! nu !... nu !... nu daţi! *(în culmea spaimei)* O să-i spargă oasele, îi turteşte ţeasta capului... O să-l doboare !...

Anca: Ioane î

Ion (crescendo): De ce-l mai bate pe Ion, dacă a murit? *(dă cu piciorul ca [şi] cum ar vrea să înlăture ceva)* Să-l ia de aici... e plin de sînge... *(mai dă o dată).* Nu mai mişcă... *(iar)* *A* murit... *(porneşte spre fund).*

Dragomir: Pleacă ! *(amîndoi se reped după el şi vor să-l apuce),*

Ion (ţipînd): Nu puneţi mîna!... Să nu daţi... *Ion* ***jl*** murit *(se smuceşte şi le scapă; se repede la tarabă, ia un cuţit mare şi ridicîndu-l în sus, măreţ).* Nu puneţi mîna !... Ion merge la Maica Domnului *(se precipită în odaia din stînga).*

Trebuie să notăm aici o particularitate care arată cît de adevărat l-a simţit autorul nostru pe Ion. Ion în toată piesa vorbeşte totdeauna de Maica Domnului, nici-odată de D-zeu. D-zeu e bun, el răsplăteşte faptele bune, dar şi pedepseşte pe cele rele, el e bun, dar e şi răzbunător. Maica Domnului însă e bună, blîndă, fără nici un amestec al vreunui alt simţămînt. *Mater dolorosa,* ea e marele simbol care concentrează în sine toată suferinţa şi toată iubirea tuturor mamelor. Şi bunul, blîndul, nenorocitul Ion întinde mîna către aceea care e simbolul bunătăţii şi suferinţei. In toată viaţa plină de suferinţe a lui Ion, trebuia să-i lucească o imagine mîngîietoare, imaginea mînei plină de bătături a mamei sale alunecîndu-i pe cap. Şi iată pentru ce el din Maica Domnului a făcut idealul său, apărătoarea sa. Ea îl opreşte în ocnă să nu-şi curme zilele, ea-i trimite veveriţa care îl duce din ocnă, ea a învăţat pe adevăratul ucigaş să-şi mărturisească crima scăpînd pe cel nevinovat, şi către ea merge el acuma, după ce se omoară. „Maica Domnului !... tu eşti?... tu mă chemi?... stai, că vin... iacă-mă, viu !... viu..." (expiră). Acestea sînt cele din urmă cuvinte ale lui. Şi în timpul cînd Ion se duce la Maica Domnului, de departe se aude toaca monotonă şi jalnică a bisericii din sat, toaca de utrenie. Pare că sunetele monotone ale clopotelor, urmate unul după altul, sînt treptele pe care se suie sufletul lui Ion către Maica Domnului. Pentru că e de un efect colosal această toacă

de utrenie, în mijlocul liniştei adînci şi dureroase care urmează morţii lui Ion. Ea ne sugerează un şir întreg de imagini şi simţăminte. Toacă de utrenie, deci se crapă de ziuă. La lumina slabă a zilei născînde, parcă se vede circiuma lui Dragomir. Mai încolo, mai departe, un sat sărăcăcios, bordeie întunecoase şi umede, în care zac pe paiul putred fraţii de suferinţe ai lui Ion. Nici o mişcare în sat, şi numai din biserica veche şi sărăcăcioasă din mijlocul satului se aude un dangăt lung, monoton, nesfîrşit şi jalnic pătrunzînd de departe, de departe, în circiuma lui Dragomir, pe scena unde zace cadavrul lui Ion. Şi acest dangăt pare a vorbi de vecinicia nesfîrşită şi de imensul mister al morţii. Toate scenele din actul al II-lea, pînă la sinuciderea lui Ion, ca simţăminte încorporate în ele, ca viziune psihică clară, ca limbă frumoasă şi ca efect dramatic sînt cît se poate de reuşite. Din scenele care urmează, iarăşi e foarte reuşită scena între Dragomir şi Anca unde Dragomir mărturiseşte că el a ucis pe Dumitru.

Anca: ... Tu vrei să pleci, tu caută să pleci *(el face trist din cap, că da; ea aspru).* Ei... nu faci un pas de aicea pînă nu-i zici pe nume... *(fixîndu-l cu toată puterea)* zi-i o dată pe nume !

Dragomir (încet de tot): Du-mi-tru.

Anca (răsuflînd din adînc): Ai văzut ?... aşa î Du-mi-tru.

Acest Dumitru e scos cu cleştele. Cuvîntul era prea îngrozitor de mare ca să poată ieşi din gură. Dar, o dată pronunţat acest cuvînt, Dragomir începe să povestească scena omorului, aşa de simplu şi desluşit, parcă ar povesti despre altcineva, nu despre el, şi se opreşte numai cînd ajunge la mărturisirea : ...Eu te-am iubit... şi... -

Anca: Şi...

Dragomir: ... Şi de acu e degeaba... eu trebuie să plec în lume, tu... poate să iei pe Gheorghe... *(înecat şi foarte încet)* dar să ştii că tot te iubesc.

Anca : Da ? *(rîde)* Aşteaptă să vezi şi tu acuma cum o să-ţi plătesc eu ţie dragostea, *(pauză)*

Dragomir: Anco, eu plec... să mă ierţi...

Toată scena aceasta e cît se poate de adevărată şi de un mare dramatism. Cît de adevărată e bunăoară această povestire, atît de simplă, atît de desluşită şi totodată atît de îngrozitoare, a omorului. Nouă ani Dragomir n-a putut să facă înfiorătoarea mărturisire ; se părea că niciodată ea nu va putea ieşi din gura lui; dar, odată mărturisirea făcută, cuvintele încep să curgă parcă de la sine, detaliurile se înşiră parcă prin somn şi mărturisirea se mîntuie cu o frază prin care Dragomir caută să se dezvinovăţească faţă cu aceea căreia i se spovedeşte şi faţă cu sine însuşi : „Eu te-am iubit".

Tot atît de adevărate sînt şi frazele care urmează acesteia. El vede însă că tot ce-i mai rămîne să facă e să meargă pribeag în lume. Ideea plecării îi aduce aminte că ea va lua pe Gheorghe — şi el ştie că de acum nu mai poate s-o împiedice de la aceasta —, şi gelozia lui e-ntipărită într-o frază scurtă, dar dureros de amară, în care se citeşte o mustrare plină de lacrimi : „Da' să ştii că tot te iubesc". Şi aceste cuvinte, zise de un om ale cărui simţăminte sînt în agonie, nu puteau fi zise decît *(„înecat şi foarte încet"),* cu atît mai încet şi înecat cu cît el simţea că vorbele lui nu vor găsi nici compătimire, nici iertare. Şi, în adevăr — la acest „tot te iubesc", „să mă ierţi", expresiunea unei mari iubiri şi a unei nemărginite căinţe —, ea rea, crudă, neîmblînzită ca soarta rea, triumfătoare îi răspunde rîzînd : „Aşteaptă să vezi şi tu acuma cum o să-ţi plătesc eu ţie dragostea". Contrastul între simţămintele în agonie ale lui Dragomir şi nemăsurata răutate a Ancăi e de un mare dramatism, şi cu atît mai mare cu cît noi ştim ceea ce nu ştie Dragomir, anume : că el nu va pleca, că soarta lui e hotărîtă şi că e cu mult mai înfiorătoare decît şi-o închipuia el.

Cînd oamenii primăriei vin să-l ridice, după denunţarea Ancăi, Dragomir strigă îngrozit : „Femeie ! Vreau să scap... nu vreau să puie mîna pe mine !... Mi-e frică !... Vreau să scap !" Acest ţipăt e expresiunea groazei ce l-a muncit nouă ani, în acest ţipăt i se duc toate forţele psihice ce i-au mai rămas — el e nebun. Cînd oamenii primăriei îl leagă, nu se mai ştie cine vorbeşte : Dragomir sau Ion nebunul.

Dragomir: Merg... merg eu... să nu mă bateţi, merg *(rugător către Gheorghe).* Nu mă strînge aşa tare de acolo... Ţi-am spus că mă doare !

Modul cum se sfîrşeşte piesa ne pare greşit. In această privinţă sîntem de acord cu unii din criticii lui Caragiale. In adevăr, care era sfîrşitul logic al dramei ? Era ca Dragomir să ispăşească crima făcută prin uciderea lui Dumitru. Acesta, bineînţeles, era drumul cel mai logic, cel mai scurt, şi drumul cel mai scurt în artă, ca şi aiurea, e cel mai bun. Caragiale însă face altfel. Se pare că în urechea lui suna o frază de efect cu care să sfîrşească piesa. Această frază de efect, o frază simetrică, e cea din urmă pronunţată de Anca : „Pentru faptă răsplată şi năpastă pentru năpastă". Pentru a putea sfîrşi cu această frază, a trebuit ca şi asupra lui Dragomir să cadă năpasta, şi de aceea Caragiale pune pe Dragomir să ispăşească nu crima ce a făcut-o, ci una pe care n-a făcut-o, să ispăşească nu moartea lui Dumitru, ci a lui Ion.

Acest drum e însă pe atît de încurcat, pe cît şi de nelogic. Pentru acelaşi sfîrşit, după sinuciderea lui' Ion, Anca începe să mustre pe Dragomir de ce a ucis el pe Ion. Aceste mustrări sînt atît de neaşteptate încît ne par neserioase, pare că Anca glumeşte, ceea ce, desigur, nu poate să fie favorabil impresiunei totale dramatice. Intre două scene admirabile : a sinuciderii lui Ion şi a mărturisirilor lui Dragomir, scena mustrărilor Ancăi e o notă falsă, între două motive armonioase şi dureroase, şi aicea vom zice cam acelaşi lucru ce am putea zice şi de sfîrşitul din *Făclia de Paşte.* Ce nevoie are un artist care ştie să ne pătrundă de cele mai adînci şi variate simţăminte omeneşti, ce nevoie are el de a căuta efecte teatrale ?

*

Ce influenţă, din punctul de vedere moral, produce drama lui Caragiale ? La această întrebare răspundem că drama lui Caragiale produce o influenţă moralizatoare. Fiindcă despre aceasta vom vorbi mai pe larg într-un

alt articol *, aici vom spune cîteva cuvinte. Care sînt simţămintele pe care ni le exercită *Năpasta ?* Aceste simţăminte sînt în primul rînd compătimirea .pentru suferinţă, durerea pentru durerea altora. Simţim o durere pentru durerile lui Dragomir şi o compătimire adîncă pentru sărmanul Ion, o revoltă mare contra cauzelor care l-au făcut, sărmanul de el, să îndure atîtea crude suferinţe. Toate aceste simţăminte sînt simţăminte umane, sînt simţăminte de simpatie umană, de simpatie socială şi, ca atare, eminamente morale. E adevărat că simţămintele noastre de compătimire şi simpatie se revarsă şi asupra lui Dragomir, care e un ucigaş. Dar noi compătimim, noi simpatizăm în Dragomir cu omul suferind, nu cu ucigaşul, nu cu crima lui. Pentru crimă, în *Năpasta* ni se sugerează o groază mare. Ea e cauza tuturor nenorocirilor. De n-ar fi fost ea, crima blestemată, Dragomir era să fie altfel de om ; „he, he ! ce ora era să fie" el. Anca ar fi trăit poate fericită cu bărbatul său, iar Ion n-ar fi ajuns nebun şi la ocnă. Deci împreună cu simţămintele de compătimire, înduioşare, jale pentru suferinţele omului, *Năpasta* ne sugerează groază pentru crimă, drama pare a ne repeta de o mie de ori cuvîntul lui Christos : „Să nu ucizi". Şi iată pentru ce *Năpasta* e o creaţiune artistică de o însemnată înălţime morală. *Năpasta* are şi o altă însemnătate, şi anume că e luată din viaţa ţărănească. Noi, cei din păturile de sus, am pus o grozavă greutate în spinarea ţăranului român, o întreagă alcătuire socială. Multe bune şi rele duce ţăranul în spinarea-i încovoiată. Palaturi, universităţi, partide politice, reprezentaţii naţionale, oraşe bogate, bulevarde, lumina electrică, lux, cafenele, cocote, într-un cuvînt o întreagă civilizaţie modernă. încovoiat sub această enormă greutate, desculţ, zdrenţăros, ştergînd cu mîna uscată de pe faţa-i istovită sudori de sînge, duce tot înainte această greutate ţăranul român. Dar nu ne-a fost destul. Ne-a trebuit încă, după toate acestea, ca ţăranul să ne amuze. Cu această problemă s-a însărcinat cvasiarta noastră aducînd pe scenă un cvasiţăran. Şi acest ţăran frumos, estetic îmbrăcat, juca hora, cînta cîntece voiniceşti, striga : să trăiască, ura, vivat. Iar burtă-verzimea şi *high-life-ul,* cu conştiinţa împăcată, aplaudau din răsputeri pe acest ţă-

* **[Vezi volumul de faţă, p. 396—431.]**

ran de carnaval. Cred că ar fi vremea să încetăm cu această farsă de rău gust şi falsă din punctul de vedere artistic, crudă şi monstruoasă din punctul de vedere moral. Ar fi vremea ca scriitorii noştri de talent să zugrăvească ţărănimea română aşa cum este ea, în marea ei mizerie şi în imensa ei suferinţă.

Cu Caragiale facem un pas în această direcţie, e adevărat un pas mic, dar totuşi un pas spre adevăr. Caragiale n-a avut în vedere în *Năpasta* să ne dea tipuri de ţărani adevăraţi în toate particularităţile lor ori tipici în toate particularităţile lor. Caragiale n-a avut în vedere mai ales să ne zugrăvească viaţa ţărănească. Ceea ce **a** vrut să facă Caragiale **a** fost să zugrăvească desfăşurarea logică a unor puternice simţăminte omeneşti, generale tuturor oamenilor. Şi aceste simţăminte le-a insuflat unor oameni din pătura ţărănească, aşa de bine cunoscută lui ca limbă, ca moravuri, ca suferinţe. Şi de aceea Dragomir şi Ion sînt ţărani prin limba lor, prin modul de a simţi, prin suferinţele lor. Şi tocmai aceasta e un merit mare pentru Caragiale. Cînd Ion, trist şi istovit, zice : „Şi eu am să mor aşa, necăjit, bătut şi nebun !" cînd, strivit de o durere arzătoare, el strigă : „De ce m-a chinuit ?... de ce m-a lovit în cap ?... de ce ? De ce mi-a făcut mie bubă aicea înăuntru?... Mă doare!... Mă doare !..." Acestea sînt un ecou dureros al aceloraşi vaiete care ies din milioane de piepturi ţărăneşti, fraţi de suferinţă ai lui Ion. Caragiale e unul din cei dintîi care pe scenă **a** ridicat un colţ mic de pe marile suferinţe ţărăneşti. Şi aceasta e, o repetăm iarăşi, un merit însemnat pentru Caragiale.

ŞTEFAN HUDIC1[29]

Sînt fraze care ajung banale pentru că trecînd din gură în gură îşi pierd înţelesul, ajung a fi rostite fără a li se da însemnătatea ce o au. Unele din aceste fraze cuprind adevăruri adînci. Intre asemenea fraze putem număra următoarea : „Literatura trebuie să fie oglinda vieţii". Cine n-a zis de multe ori fraza aceasta, mai ales acuma, cînd naturalismul a ieşit biruitor în literatură ? Dar, pe de altă parte, sînt mulţi de aceia care îşi dau seama de adevărul cuprins într-însa ? A fi oglinda vieţii e marele, nobilul scop pe care trebuie să-l aibă literatura. A fi oglinda vieţii înseamnă că literatura trebuie să oglindească viaţa societăţii, cu toate suferinţele, cu toate durerile, cu toate bucuriile ei. Ca în oglindă să se vadă societatea şi să se cunoască citind literatura sa, şi această literatură să înfăţişeze conştiinţa naţiunii. Un om nu poate să ştie cît e de frumos ori de urît pînă nu se vede în oglindă, şi uneori un om ce se crede frumos se poate încredinţa că e urît şi rămîne surprins. Acelaşi lucru poate să se întîmple cu o societate cînd un om cu talent îi pune în faţă" o lucrare în care e silită să se cunoască. Şi în asemenea împrejurări literatura este unul din factorii cei mai mari ai moralizării naţiunii, ai educării cetăţeneşti. E mare, e nobil scopul literaturii, scop cuprins intr-o frază aşa de mică. Tot această frază ne mai poate sluji ca criteriu pentru a măsura înălţimea la care a ajuns o literatură. Literatura este cu atîta mai mare, cu atîta mai desăvîrşită, cu atîta mai mult corespunde chemării sale, cu cît oglindeşte mai mult şi mai bine viaţa naţiunii, cu cît cu-

prinde mai mult această viață, în larg și în adînc. Dacă, avînd în vedere această măsură, ne întoarcem privirile către literatura noastră, atunci, cu mare durere, trebuie să mărturisim că, sub acest raport, e foarte săracă. Nu că se scrie puțin, dar tot ce se scrie parcă e scris înadins pentru a arăta cum n-ar trebui să se scrie și ce n-ar trebui scris. Avem mulți poeți, prea mulți ! Cine nu face la noi poezii, începînd de la copiii din gimnaziu și mîntuind cu copiștii bătrîni de la minister ? Dar ce poezii ! Cea mai mare parte din poeții noștri e lipsită de cel mai mic talent, iar cei puțini cărora nu le lipsește „scînteia dumnezeiască" își aleg astfel de subiecte încît le îneacă și puținul talent ce mai au. în adevăr, despre ce ne vorbesc poeții noștri ? Despre „lacrimi fierbinți ori înfocate" sub fereastră, de „plîns amar înaintea porții", de „suspine înăbușite pe iarbă verde", de „bătăi de inimă la cea dintîi întîlnire" (se înțelege că e vorba de „ea") ; mai adăugați puțină lună ori, soare, presărați totul cu cîteva stele, înveliți această mixtură într-o bucată de nor negru și aveți acea rețetă pentru a face poezii, adică cum se fac la noi. Romane, nuvele mai că n-avem, cît despre încercările pornografice ce se tipăresc acuma în ziare sub nume de cronici putem zice că această noutate adusă din Franța împreună cu cilindrele, cu pantalonii strimți etc... de bună seamă nu are drept la numele de literatură. Toată menirea acestor cronici în Franța, ca și la noi, nu poate fi alta decît să ațîțe poftele celor ce au trăit prea mult și să ruineze pe cei ce n-au început încă a trăi.

Să vedem acuma literatura noastră teatrală. Aicea iar vedem destul de mult scris ; dar ce scrieri ? Mai în toate dramele originale e vorba de Lăpușneanu, de Despot Vodă, de Ștefan cel Mare ș.a.m.d. Aceste drame ar putea avea interes istoric, dar tocmai aceasta le lipsește pînă la așa punct încît dacă ați lua drame din epoce felurite și ați schimba numele eroilor, dramele n-ar pierde nimica din valoarea lor istorică dintr-o pricină foarte binecuvîiitată : că niciodată n-au avut-o *. Acuma în urmă

*** Se înțelege că facem abstracție de faptele istorice propriu-zise, cum e acela că Lăpușneanu a fost otrăvit, pe cînd altul a fost ucis cu buzduganul în piept, pus în țeapă ori a murit liniștit în patul său ; noi vorbim de fizionomia morală și psihică a eroilor.**

s-a făcut mare larmă cu două drame ale bardului de la Mircești : *Horațiu* și *Ovidiu.* Nu putem să analizăm acuma aceste două drame, nu intră în cadrul articolului nostru, aicea întrebăm numai : oare n-a putut poetul nostru să găsească teme din viața contemporană de a alergat tocmai la romanii cei vechi ! Ce interes mare, de viață, pot avea pentru noi Horațiu ori Ovidiu ? Tipul lui Horațiu, chiar de ar fi adevărat din punctul de vedere istoric, nu ne interesează ; dar ce să mai zicem cînd Horațiu al d-lui Alecsandri seamănă tot atît cu poetul roman cît seamănă Bucureștii cu Roma veche și dealul Mitropoliei cu Capitoliul. Geta, în care poetul a vrut să întrupeze toate calitățile frumosului și .moralului, e o fată respectabilă și chiar teatrul izbucnește în aplauze cînd o aude declarînd că vrea să fie „roabă", dar cu condiție să fie „roabă adorată". însă, deși „de gustibus non disputandum", noi socotim că se vor găsi multe femei în societatea noastră care nu vor consimți să fie roabe, chiar cu prețul „adorării", și prin urmare stau mai sus moralicește decît Geta, fiica Daciei vechi, și deci merită mai mult decît dînsa a fi eroinele unor drame. E mare greșeală de a crede că viața noastră de azi nu ne dă teme pentru drame și că din această pricină trebuie să alergăm la romani ori la greci. Sînt mulți care cred că viața noastră de azi e prea puțin însemnătoare, prea monotonă, prea mică ca să ne dea subiecte de drame, parcă în vremurile noastre nu iubesc, nu urăsc, nu plîng, nu sufăr oamenii. Ori poate socotesc că ura și suferința sînt cu atîta mai bune cu cît sînt mai vechi, întocmai ca vinul ?

Noi, cu totul dimpotrivă, credem că epoca noastră, mai ales, ne dă subiecte de cel mai mare dramatism. Epoca noastră e o epocă de tranziție. La 1848 s-au ciocnit formele vieții noastre orientale cu formele occidentale, și acestea din urmă au ieșit biruitoare. Dar din această biruință au ieșit forme politice care au rămas de multe ori numai forme goale, cu cuprins foarte puțin european ; cît despre idei, principii și, mai ales, sentimente și obiceiuri, acestea nu se schimbă așa iute — bune ori rele ele au viață tare — și cilindrul parizian acoperă adesea un creier cu gînduri și principii orientale întocmai ca fesul ori ișlicul, fracul ascunde de multe ori o inimă cu sentimente tot așa de primitive, cu un dispreț către fe-

meie, de pildă, tot aşa de înrădăcinat ca la cele ce le ascund giubeaua şi anteriul.

Ciocnirea a două forme de viaţă este una din epocile cele mai triste pentru o societate, deşi, pe de altă parte, ciocnirea este de neînlăturat şi trebuitoare pentru progres ; aceste ciocniri pot să fie comparate cu ciocnirea a două trenuri : vagoane sfărîmate, călători împrăştiaţi pe cîmp, mulţi răniţi, gemete de durere, strigăte de desperare, blesteme !...

A nu găsi subiecte de cel mai mare dramatism în viaţa actuală înseamnă a fi surd şi orb pentru toate cele ce se petrec în jurul nostru.

Va dura oare încă mult această necunoaştere a vieţii noastre de azi şi, împreună cu ea, starea tristă, mai mult decît tristă, a literaturii noastre ? Credem că nu, starea aceasta de piroteală va trece, şi chiar avem unele semne care ne arată că va trece iute. In adevăr, acuma în urmă s-au arătat cîteva încercări, cel puţin în literatura noastră teatrală, care arată drumul cel drept pe care ar trebui să meargă literatura pentru a ajunge să fie ceea ce se cuvine, adică oglinda vieţii noastre reale. Şi, ce e mai mîngîietor, publicul a primit foarte bine aceste încercări. Dovadă este că niciodată voievozii fosili n-au avut atîtea reprezentaţii ca comediile lui Caragiale.

Asupra uneia din încercările literare dramatice vroim să atragem luarea-aminte a cititorilor. Vorbim de schiţa dramatică *Ştefan Hudici* tipărită în *Contemporanul,* nr. **5,** anul III. O numim schiţă dramatică fiindcă cuprinde 16 feţe [pagini], toate se petrec într-o singură oră, mai degrabă e un concept de dramă decît o dramă, şi cu toate acestea ar fi păcat ca această schiţă să treacă nebăgată în seamă, cum trec la noi de multe ori lucruri care merită atenţie. Lucrările literare luate din viaţa reală, oricît de mici ar fi ele, numai dacă au fost făcute cu talent au darul de a excita o mulţime de sentimente, idei, gînduri privitoare la stratul social descris, privitoare la fizionomia morală a tipurilor create. Mica schiţă dramatică a lui Morţun, concepţia ei, mi-a provocat o mulţime de gînduri relativ la stratul social pe care-l atinge, relativ la fizionomia morală a tipurilor pe care le descrie, şi aceste gînduri, fiindcă pot să aibă un oarecare interes, cer voie cititorilor mei să le împart cu ei.

Cuprinsul acestei schiţe dramatice, subiectul ei, este foarte simplu, sînt tot lucruri ce se petrec în fiecare zi.

Un boier bătrîn, Ştefan Hudici, în vîrsta de 61 de ani, se însoară cu o fată tînără, Ana. Ana merge după bătrîn, nevoită de mă-sa, cucoana Elencu, care, cum zice Ana, „ar fi spus minciuni şi duhovnicului numai ca să nu scape din palmă un ginere cu aşa stare, un boier mare!!!" Se înţelege că Ana în curînd după măritare se înamorează cu altul, Hudici pune mîna pe corespondenţă şi porneşte cu sila împreună cu nevasta de la Iaşi la Dorohoi. In Dorohoi se desfăşură cel din urmă act al dramei conjugale. In Dorohoi vine amantul Anei şi hotărăsc să fugă, să treacă graniţa. După o scenă furtunoasă între Ana şi Hudici, Ana îi declară că nu va mai sta cu dînsul : „Ştiu eu — zice ea — cum să-ţi zic rămas bun". Hudici leşină. In vremea aceasta intră Costică Zlătescu, amantul Anei. Ana îi cere să fugă, dar nu-s parale. Practicul donjuan găseşte însă [un] mijloc, fură cheile de la Hudici, deschide scrinul şi scoate banii. Revoltată de atîta mişelie, Ana strigă că nu mai pleacă, îi cere să lase banii, zdrobită pînă în adîncul sufletului, îl ameninţă că va ţipa. Hudici se deşteaptă, află cine e amantul Anei, trage cu revolverul asupra lui Costică, dar omoară pe Ana. Repetăm că subiectul e cît se poate de simplu, e o istorie veche, dar rămîne vecinie nouă şi rupe inima celui căruia i se întîmplă, cum zice genialul poet Heine :

Das ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie noch neu
Und voem sie just pas şiret
Dem macht sie das Herz entzwei *.

Singurul lucru care s-ar părea nefiresc e moartea, împuşcarea Anei. în general asemenea istorii se sfîrşesc altfel, dar, cum vom vedea mai jos, moartea, afară [de faptul] că e cu putinţă, fie chiar ca o excepţie, e logică, e o necesitate a poziţiei {situaţiei].

Afară de cele spuse, mai sînt trei scene. Scena întîia cu slugile ţigani, Ion şi Catrina, altă scenă între

* **[Aceasta este** o **poveste veche/ Dar rămîne** atît **de nouă/ /Şi cui i s-a întîmplat aievea/ Aceluia îi rupe inima în două.]**

Hudici şi alt boier bătrîn, Hristea Zlotu, prieten al lui Hudici, şi, în sfîrşit, scena foarte bine scrisă între Hudici şi cucoana Elencu, care vine să ceară preţul fetei — „arlimente", cum zice ea. Neajunsul cel mare al acestei schiţe e tocmai că e schiţă, că e prea scurtă ; caracterele sînt bine lămurite în cîteva cuvinte, ceea ce arată că autorul are spirit de observaţie, dar cîteva cuvinte nu pot să ne dea un tip şi de multe ori sîntem siliţi să ghicim, să completăm tipul cu închipuirea noastră. Unicul tip bine studiat e Ştefan Hudici şi de aceea vom urma pas cu pas dezvoltarea caracterului acestui erou, vom adînci caracterul lui şi socotim că cititorilor nu le vom părea prea plicticoşi.

Să nu uităm că Hudici nu-i o fosilă din veacurile trecute, e un concetăţean al nostru, şi cînd sufere el, ori cînd face pe alţii să sufere, atinge epoca în care trăim, legaţi cu lanţuri de fier. Acţiunea se petrece în Dorohoi. De la cea dintîi scenă începe să ni se lămurească caracterul lui Hudici. In scena cu slugile, Ion şi Catrina, Hudici le trage cîte o palmă pentru a-i trezi. Chiar de la început, obiceiuri orientale : palme, bătăi; dar, ce voiţi ? boierul e supărat, n-are linişte în casă, de ce dar nu şi-ar răsufla supărarea pe slugi, pălmuind chiar o femeie, mai ales fiindcă acea femeie e slugă.

In scena între Hudici şi prietenul lui, Hristea Zlotu, se explică pricina supărării boierului : Hudici a pus mîna pe un bilet către nevastă-sa.

Ştefan : Acum înţelegi de ce am luat cîmpii, de ce mi-am lăsat baltă — casă şi interese ? Vezi ! ce aveam de făcut ? Nu ştiam cine-i, nu-i iscălit. O *lună de zile am pîndit fără folos... dacă aşi fi aflat! De despărţit nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru mine.* Trebuia să pun o stavilă între ei, şi am plecat cu ruşinea pe frunte şi cu inima încruntată...

Hristea * : Şi a plecat de bună voie ?

Ştefan : Nu vroia deloc. *Am luat-o cu sila,* am pornit în puterea nopţei şi am venit într-o întinsoare... *tot drumul a plîns cu hohot.*

*** Nu cităm de-a rîndul, ci numai bucăţi caracteristice.**

Hristea: La ce te-ai însurat ? Ajunşi la o vîrsta ca a noastră, oamenii nu trebuie să se gîndească la însurătoare, şi mai cu seamă cu fete nevîrstnice şi necoapte.

Ştefan: îmi era dragă !...

Hristea: Rari sînt fiinţele, carele pot păstra credinţă în asemenea condiţii.

Ştefan: îmi era dragă !...

Un paleontolog poate, după un os fosil, să reconstruiască foarte adesea tot animalul, aşa după o operă de artă, dacă e luată din viaţa adevărată, putem să ne închipuim toată societatea. Acest dialog între Hristea şi Ştefan e foarte caracteristic. Păşind peste pragul societăţii lui Ştefan Hudici, Hristea Zlotu etc, trebuie să zicem : „Lasciate ogni speranza" voi... care visaţi un ideal mai mare, de sentimente omeneşti de iubire, de datorie, de devotament, de sacrificiu şi, mai ales, de demnitate omenească. Societatea al cărui tip este Ştefan Hudici are alte moravuri. Aici {se] bat bărbaţi şi femei pentru că-s slugi, aici dispreţul se răsfrînge şi asupra tuturor celor ce trăiesc împrejur, şi mai ales asupra femeii. Aici nu poate să fie vorba de sentimente omeneşti pentru nevastă, aici femeile sînt prinse, surprinse, pîndite, aici e vorba de despecetluirea scrisorilor, de ascultarea la uşă, de pornirea cu sila, cu toate că nenorocita plînge cu hohot ; aici, sub forma civilizată ori, mai bine-zis, sub forma boierească, se dezlănţuiesc patimile unor specii zoologice, lipsa desăvîrşită de respect către om, către vrednicia omenească. Şi care e pricina care a dat naştere la toate aceste chinuri morale ale unei fiinţe omeneşti ? „îmi era dragă" — răspunde Ştefan la toate întrebările. Ii era dragă !... bine, dar dacă îi era şi ei drag, de aceasta nici nu pomeneşte, parcă el întreabă pe Catrina dacă îi era drag să primească o palmă. Şi ce trebuie dragoste ? „Credeam că, fiind săracă, va fi recunoscătoare". Aici e pricina adevărată a însurătoarei. Oricît i-ar fi fost de dragă Ana, oricîtă poftă ar fi avut boierul de dînsa, n-avea decît să-şi pună poftele bătrîneşti în cui; dar Hudici are pe lîngă pofte şi o putere mare asupra celorlalţi oameni, o putere care sileşte pe ceilalţi să-i îndestuleze poftele, care aruncă în braţele-i osoase fete tinere... această putere e averea cea mare, sînt banii; şi această avere îl dezbracă pînă la atîta de sentimente omeneşti

încît el nu pomeneşte un singur cuvînt de interesele Anei, de suferinţele şi de cerinţele sufletului ei. „De despărţit — zice el —, nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru «mine»". Logică neruşinată a unei specii zoologice în toată puterea cuvîntului ! De despărţit nici nu-i *vorba* măcar ? Şi pentru ce ? Pentru că boierul are trebuinţă de Ana ; ea suferă, plînge cu hohot, se zbuciumă... dar ce-i pasă lui... Dar Ştefan iubeşte pe Ana, strigătul „îmi era dragă" îi iese din inimă ! Dar, adevărat, strigătul îi iese din inimă, dar că o iubeşte protestăm. Oare n-ar putea cu acelaşi drept să strige şi lupul, încă cu mai mare drept : „De despărţit nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru mine", şi într-adevăr pentru lup ar fi moartea de foame. Iubirea e un sentiment mare, e un sentiment care mai ales face din om — om, care îl deosebeşte de speciile zoologice, e unul din cei mai mari, dacă nu cel mai mare factor al progresului omenirii, dar iubirea cuprinde în sine numaidecît sacrificiu, şi prin sacrificiul de sine pot fi măsurate întinderea şi adîncimea iubirii. Cel care nu-i în stare să facă sacrificii pentru iubire, acela nu iubeşte. Sentimentele lui Hudici pot fi numite oricum, numai iubire nu, a le numi iubire ar însemna a profana, a pângări cel mai sfînt sentiment omenesc.

Dacă chiar în cea dintîi scenă cu Hristea Zlotu ni se arată caracterul egoist al eroului nostru, apoi şi mai bine se dă la iveală în scena cu cucoana Elencu. Cucoana Elencu a vîndut fata şi vine să ceară preţul vînzării, care în codul civil se numeşte „alimente" ori, cum zice cu energie cucoana Elencu, „arlimente". Eroul nostru se scandalizează. Nu-i vorbă, ştie el foarte bine că căsătoria n-a fost decît o afacere comercială. El singur zice, vorbind de Ana : „A vrut bani şi numai bani... şi are bani. De ce să-mi amarase viaţa... de ce ?" El ştie dar că toată afacerea e curat comercială şi, dacă se plînge, se plînge numai pentru că Ana nu s-a ţinut de tocmeală. Dar boierul are gusturi alese, politicoase; şi cererea sinceră, pe faţă, a mamei-vînzătoare are darul de a-l scandaliza, încît chiar cînd consimte să dea „alimente" cucoanei Elencu pune ca condiţie să n-o mai vadă niciodată. Politeţea, nu-i vorbă, e o însuşire bună, dar ar fi oare Ana mai fericită dacă cucoana Elencu s-ar exprima altmintrelea, cerînd „alimente" de la Hudici ? Paul Louis

Courier a zis demult că oamenii cei mai politicoşi sînt procurorii şi călăii. „Scumpul meu călău, scrie procurorul, îmi veţi face un serviciu amical luînd asupra domnieivoastre însărcinarea, mîne dimineaţă, dacă nu vă aduce vreo supărare, de a tăia capul cutăruia". Şi călăul se grăbeşte şi răspunde : „Că el se simte fericit de a putea face un lucru aşa de mic, un serviciu d-lui procuror, şi că e gata totdeauna a-l servi. Călău". Şi celălalt, al treilea, rămîne fără cap.

Dar lui Ştefan Hudici, ca şi tuturor bătrînildr, afară de politeţe îi mai place să facă morală, să moralizeze lumea. Mai fiecare boier bătrîn crede că 60 ori 70 de ani de trîndăvie şi abrutizare îi dau drept de a moraliza lumea — e dreptul vechimii. Ca moralist, eroul nostru e şi mai tipic decît în sincera convorbire cu Hristea Zlotu. iată cum tună jupiterul nostru împotriva creşterii femeii de azi.

Ştefan: Ştiţi ce le învăţaţi la pension şi acasă ? Le învăţaţi să bleotocărească în limbi străine, să citească la poveşti franţuzeşti, le învăţaţi să se boiască, să ochiască, să se hlizească, să înebunească lumea... N-apucă bine a şti cîte buchi româneşti sînt pe lume şi cunosc toate mîrşăviile, toate parşiveniile... Doi, trei ani de pansion, suliman, benghiuri, turnură şi hai ciopaucă la vînat bărbat!... *Şi noi ca nişte proşti dam în cursă, ne prindem în laţ l"*

Da, în adevăr, creşterea femeilor noastre e rea, căderea morală e mare. Dar sînteţi oare mai buni, d-lor Hudici & comp. ? Şi a cui e vina dacă femeia e în starea de azi ? în viaţa morală de acuma a societăţii domneşte o lege asemănătoare cu cea cunoscută în economia politică sub nume de : *legea ofertei şi a cererii.* Cererea hotărăşte calitatea, cantitatea şi ce anume marfă să se producă. Fruntaşii societăţii, Hudici şi semenii săi, oamenii aşa-numiţi cu greutate hotărăsc ce femei anume trebuie să'fie, dau tonul educaţiei etc. Ei au dar femeile ce merită. Ba nu, nici atîta nu merită ; căci victima e totdeauna mai de respectat decît sugrumătorul. Cum s-ar zugrăvi femeile, cum ar umbla femeile la vînat bărbaţi dacă .toate aceste însuşiri nu s-ar încuraja de bărbaţi, care; ca clasă domnitoare, dau tonul ? Pun toate silin-

țele. pentru a corupe toate puterile vitale și morale ale femeii și pe urmă tot ei se plîng împotriva femeilor î Și cine se plînge, cine face morală? Hudici î Hudici, care se folosește de puterea ce-i dă averea pentru a cumpăra o fată tînără, făcînd-o astfel să-și calce toate simțirile ei naturale, să se prostituească; Hudici, care n-are cel mai mic respect către femeie, către demnitatea ei; Hudici, care o insultă la fiecare moment, păzind-o, prinzînd-o, înconjurînd-o cu spioni, ducînd-o cu sila la Dorohoi; Hudici face morală, se vaită de corupția femeii! *„Și noi, ca niște proști, dăm în cursă, ne prindem în laț* strigă moralistul nostru. închipuiți-vă ce copilași proști de 60 de ani.

Moralistul nostru chiar își face un merit că a luat ori, mai bine zis, a cumpărat pe Ana. „Căci de n-o luam eu, pe cine lua? lua vreun amploiat, un scîrța-scîrța cu două sute de franci pe lună... pe cînd eu: baluri, petreceri, giuvaere... *Nu-i ceream în schimb decît să sufere s-o iubesc...* căci am văzut, că de ținut la mine, nu ținea". De ținut știe boierul că nu ținea la el și de aceea îi cumpăra dragostea, prostituiește femeia (pentru că ce este prostituția dacă nu vînzarea trupului?). „Și nu-i ceream în schimb (chiar cuvîntul comercial „schimb" îl întrebuințează î) decît să sufere s-o iubesc". Adică să sufere, să azvîrle toate cerințele legiuite ale naturii tinere, pline de viață, să-și piardă toate iluziile, să poruncească inimii să nu mai bată cu iubire și capului să nu mai cugete și pe urmă, fiind trup fără simțire, să se azvîrle în brațele bătrîne ale lui Hudici, să fie unealtă de plăcere, de îndestularea poftelor bătrînești. Ce alta înseamnă această frază „să sufere s-o iubesc"?

Mai mult decît atîta. Predicatorul nostru de morală nici nu înțelege de ce Ana nu „sufere să o iubească". „Dar ceea ce nu pricep — strigă cu disperare Hudici —, ceea ce nu-mi intră în cap... îmi zic, dacă m-a luat numai și numai pentru bani... și eu îi dau bani, îi dau lux... de ce să mă înșele, să mă necinstească". Nici nu pricepi, d-le Hudici, și cu toate astea e limpede. Pentru că, oricîtă stăruință veți pune, d-lor Hudici et comp., de a preface iubirea într-o afacere comercială și femeia într-o marfă, nu veți izbuti — e împotriva naturii, e împotriva sentimentelor omenești și, repetăm, nu veți

izbuti. Femeia protestează contra acestei nelegiuri fără seamăn, se zbuciumă și în acest zbucium de multe ori preface viața ei și a voastră într-un iad, în cenușă; dacă primea rolul de marfă, la care voiți să o reduceți, atunci în adevăr necinstea numele nostru al tuturor, și mai întîi de toate necinstea numele sexului ei întreg. Dar moralistul nostru nu critică numai, d-sa are și 'propuneri pozitive de făcut în privința creșterii și moralei femeii. Iată ce zice el cucoanei Elencu: „Pentru ce mi-ai azvîrlit-o în brațe, fără să-i dai un sfat de mamă, căci îi ești mamă, și o fată are nevoie de povețe!"; și cîteva rînduri mai jos: „Se vede că și d-tale ți-a fost scris să nu-i spui, să nu se încreadă în palavrele tuturor spânzuraților din lume, care vin să-i miorlăiască la ureche vorbe mîrșave și nerușinate. Ți-a fost scris să nu-i spui că cea mai mare ocară ce poate face un bărbat unei femei, e să-i zică că o iubește și să nu o ia, cînd e liberă, sau să-i rîvnească dragostea, cînd e femeia altuia". Și, mai ales, „să-i rîvnească dragostea cînd e femeia altuia", nu-i așa?

Nu-i ajunge d-lui Hudici că condițiile sociale îi dau voie să-și cumpere o fată tînără, îi mai trebuie să n-aibă grijă, să fie sigur de dînsa, și de aceea cere mamei ca, azvîrlindu-i-o în brațe, să-i dea povețe să fie roabă supusă și nici măcar să asculte vorbe *mîrșave* (ce mai curățenie morală la d-l Hudici!). I-ar trebui d-lui Hudici ca de mică copilă să sugă cu laptele de mamă povețe pentru a fi roabă supusă; i-ar trebui boierului ca toată creșterea să aibă în vedere ca fata, ajungînd proprietatea d-sale, el să n-aibă osteneală, să fie liniștit. In toată strălucirea însă ni se arată egoismul fără de margini al lui Hudici în scena dintre el și Ana, mai ales în lungul monolog: „Ah, Ano, plîngi". Ana îi declară hotărît că nu-l iubește, că a trăi cu dînsul îi este un chin și că mă-sa a dat-o cu sila. Sub povara acestor cuvinte, zdrobită de suferință, Ana începe a plînge, și Hudici, înaintea Anei, care sufere și plînge, găsește de cuviință să-i țină un logos întreg.

Ștefan: „Ah, Ano, plîngi..! jelești iluziile pierdute, pierdute, o știu, din pricina mea; dar poți să mă ierți, căci mare îmi e pedeapsa".

Aici se pare a-i ieşi pentru întîia dată din gură cuvinte omeneşti şi fiecare are drept să creadă că urmarea va fi că Hudici va zice Anei : „Eşti liberă, fii fericită cu altul", lucru de altmintrelea foarte puţin eroic după ce Ana îi declară hotărît că nu vrea să mai trăiască cu dînsul. Dar iată ce urmează : „Plîngi, jeleşti iluziile pierdute... Da, e amar să vezi că viitorul nu se întrupează după cum mintea noastră îl alcătuise ; e trist să-ţi iei nădejdea de la visele cele mai plăcute, alintate de'gîndurile noastre..." Cît de bine o înţelege Hudici i Şi acuma e silit, fără doar şi poate, să'spună Anei că e liberă ; pentru că n-a vroit doar a mări rana suferinţelor ei, a-şi bate joc de dînsa, explieîndu-i cît de nefericită este. Desigur însă că a voit prin aceste fraze să se mîngîie pe sine, admirîndu-şi nobleţea purtării, căci ceva mai jos zice : „Plîngi, dar oricît ai plînge, n-ar curge atîtea lacrimi din ochii tăi, cîte picături de venin s-au strecurat în sîngele meu... Hai să părăsim aceste locuri... Hai peste hotar !..." Iată deci ce înseamnă gingaşele cuvinte ale moralistului nostru. Ce mişelie î A explicat Hudici Anei cît e de nefericită nu pentru a-i alina suferinţele, dar pentru a le prelungi sub cuvînt că el suferă. Se înţelege că Ana nu putea decît să-i răspundă cu dispreţ : „Deschide-ţi ochii... ştiu eu cum să-ţi zic rămas bun". Şi atunci se arată pe deplin nulitatea morală a eroului nostru ; speriat, el propune Anei adulterul pe faţă : „Hai la Iaşi !... hai !... întîlneşte-1... fă ce ştii... voi închide ochii, n-oi vedea, n-oi şti, n-oi auzi nimic, iubeşte-1, iubiţi-vă.. numai nu mă lăsa". Alăturea cu egoismul îmbătrînit, lipsa de niîndrie, nulitatea caracterului, deplina lipsă de vrednicie omenească şi de energie. Am comparat pe Hudici cu un lup, în realitate însă această comparaţie nu-i potrivită. Hudici, după caracterul său, mai curînd seamănă cu oaia, şi numai ayerea cea mare îl îmbracă în piele de lup şi-i dă gheare de lup : o oaie în piele de lup, iată ce este Hudici. Ne-am oprit poate prea mult la tipul lui Hudici, mai mult decît ne dădea voie lungimea articolului, dar şi acuma cu părere de rău ne despărţim de acest tip, am fi avut încă multe de zis, mai ales că tipul lui Hudici e foarte comun, avem atîţia Hudici bătrîni şi tineri.

Din celelalte tipuri e reuşită cucoana Elencu. Această cucoană, cu morala ei de mahala, parcă trăieşte înaintea

ochilor noştri. în privinţa moralităţii, ea nu se deosebeşte de Hudici, dar e mai energică şi mai deşteaptă. Ar fi putut să-şi scoată „arlimente" de la un om mai energic decît Hudici. Cînd ameninţă că va face scandal cu procesul, atrăgînd tîrgul la tribunal, putem s-o credem ; nu-i dumneaei de cele care s-ar da înapoi de frica scandalului : nu degeaba zice Ana de dînsa : „Aşi fi mers şi după Scaraoschi, numai să scap din aşa iad". Da, cucoana ştie să facă ce vrea. Hristea Zlotu e rămăşiţă din vremurile trecute, ca şi Hudici, stă jos de tot din punctul de vedere moral. Dacă face morală lui Hudici pentru că s-a însurat, apoi *mai* întîi de toate e pricina că, după cum am spus, bătrînilor le place să facă morală şi, dacă nu găsesc vreun tînăr, apoi şi-o fac unul altuia; şi al doilea, lui Hristea i-e jale de liniştea scumpului şi destoinicului său prieten Hudici. Toate mişeliile lui Hudici, ca prinderea, spionarea, luarea cu sila, fac pe Hristea să scoată numai un suspin evlavios : „Rari sînt fiinţele care pot păstra credinţa în asemenea condiţii". Acesta e de bună seamă idealul lui Zlotu. Sînt rare aceste fiinţe şi ce bine ar fi, după Zlotu, dacă ar fi mai multe fiinţe care să poată păstra credinţa, adică care să piardă într-un atîta demnitatea pînă la a fi ţiitori legale unor bătrîni ca Hudici, Zlotu şi cei de teapa lor. Ce mai ideal î Şi acest ideal îl autorizează pe Zlotu să jelească starea de cădere morală a timpurilor noastre. „Sîntem în nişte timpuri vitrege — zice Zlotu —, ţara noastră se schimbă, aruncă prea iute *bunele şi sfintele obiceiuri ale părinţilor noştri,* şi îmbrăţoşează şi mai iute tot ce vine de peste hotar... civilizaţia noastră, cu care se fălesc atîta d-lor cei de astăzi, ţine în lux şi dăsfrînare".

„Bunele şi sfintele obiceiuri ale părinţilor noştri"- înseamnă nu altceva decît vremea aceea cînd Ion şi Catrina lucrau în lanţuri, purtînd clopoţei, cînd cucoana nu putea să iasă din casă fără voia bărbatului şi cînd pleca săruta mîna stăpînului ; în vremea aceea, a bunelor obiceiuri, Hudici avea alte mijloace corective de a ţinea pe Ana în ascultare : putea să o închidă în beci ori să pună ţiganii s-o bată. „Civilizaţia noastră cu care se fălesc d-lor" în adevăr lasă mult de dorit încă, dar oricum e un pas uriaş faţă cu „bunele şi sfintele obiceiuri ale părinţilor noştri". Aceste obiceiuri din nefericire n-au

trecut încă, dar cele care au trecut meargă în veşnica uitare, să le fie ţărîna uşoară, nu le vom jeli noi.

Tipul lui Zlătescu ar fi mult [mai] interesant, din nefericire autorul nu ne dă mai nimica, tipul e numai atins, fără a fi zugrăvit pe deplin. După fapte şi după cîteva fraze rostite de Zlătescu putem să ne facem însă idee. Zlătescu înfăţişează generaţia nouă, cum Hudici înfăţişează pe cea veche. Zlătescu & comp. sînt fiii lui alde Hudici, Hristea etc, şi cum sînt părinţii aşa sînt şi fiii. Moştenind de la părinţi un egoism strimt, dispreţ către cei slabi şi, mai ales, dispreţul către femeie, moştenind alergarea pentru îndestularea poftelor, oricîte suferinţe ar costa aceasta pe alţi oameni, moştenind toate aceste însuşiri şi multe altele, din vremea bunelor şi sfintelor obiceiuri de tristă amintire, el mai capătă din vremea noastră o calitate nouă — lipsa totală de scrupule de orice natură. Şi iată eroul nostru, ca funcţionar — fură. casieria, ca om de societate — e cartofor şi măsluieşte cărţile, ca bărbat în relaţie cu femeia care-liubeşte — e tîlhar şi fură paralele bărbatului ei leşinat pentru a fugi <cu nevasta şi de bună seamă pentru a o lăsa în sărăcie îndată ce-i va veni la socoteală.

In această societate creşte şi se dezvoltă unica fiinţă cu chip omenesc din toate cîte am trecut în revistă. Caracterul Anei e zugrăvit parcă în treacăt, cu toate acestea, în cîteva cuvinte, în două scene — cea dinţii cu Hudici şi a doua încă mai însemnată cu Zlătescu —, tipul Anei se arată îndestul ca să fim în drept să zicem că Ana e o rază de lumină în acest adînc întuneric moral, în care domnesc Hudici, cucoana Elencu, Zlătescu. Cît timp -o vedem în piesă, purtarea ei e plină de hotărîre şi de demnitate. Ana ar putea, cum fac multe femei, să înşele pe Hudici, să şi-l ţină sub papuc, cum se zice, şi astfel să se bucure de toate foloasele stării de cucoană bogată şi mare. Că Ana ar putea face aceasta e de netăgăduit — e prea energică şi Hudici prea puţin deştept. Chiar în scena din urmă cu Ana, Hudici e atît de deştept încît ^ zice Anei : „Şi tu şi eu suferim prea mult, ne chinuim fără îndurare... *două vorbe ar descurca tot răul".* Se înţelege că un om care e aşa de deştept încît crede că, după cele întîmplate între el şi Ana, sînt destul două vorbe pentru a descurca tot răul nu poate fi greu de pus sub papuc, chiar pentru o femeie mai puţin energică decît Ana. Dar Anei i-e greaţă morală de astfel de joc şi-i declară verde că nu-l iubeşte, că nu vrea să trăiască cu dînsul, cere să se despartă, plină de indignare zugrăveşte, în cîteva cuvinte, starea ei grozavă şi vinovăţia lui Hudici : „Dar, cum m-ai luat — îl întrebă Ana —, m-ai cerut de la mama, te-ai înţeles cu dînsa... ori crezi c-am mers, unde aveai bani ?... Nu, nici nu m-am gîndit la comorile «ce m-aşteptau". La toate aceste drepte învinuiri, ieşite din inima plină de suferinţe a Anei, Hudici, ca un copil prins, bolmojeşte : „Credeam..., cucoana Elencu mi-a spus". Cînd Hudici nu cruţă Anei cea din urmă durere şi îi declară că mă-sa n-a venit ca s-o ajute să se despartă, ci a venit să ceară bani, atunci Ana îi declară cu o energie de admirat : „Ne^ vom despărţi, *să ştiu bine că voi rămînea pe drumuri l* Şi dacă mama e o neruşinată, atunci deschide ochii, că mult nu mă vezi aici în casă". Aceste cuvinte sînt vitejeşti. „Să ştiu bine că voi rămînea pe drumuri", iată o frază cafe ridică pe Ana mult, mult mai presus decît cei ce o înconjoară. A rămîne pe drumuri pentru o femeie, pentru Ana, pe care toţi din toate părţile stăruiau din toate puterile să o corupă prin lux, baluri, juvaere, a rămîne pe drumuri pentru Ana însemna grozava sărăcie materială şi prigonirea neîncetată, nesfîrşită din partea societăţii proaste, care negreşit nu i-ar fi iertat *o* faptă atît de nepractică : lăsarea unui bărbat bogat. Şi Ana ştie toate acestea. „Şi apoi lumea te învinovăţeşte — zice ea —, te arată cu degetul, fără să-şi închipuiască umilinţele suferite în fiecare zi, fără să ştie în ce robie te-aî zbuciumat şi cum ţi-ai ros toate puterile, pierzînd toate iluziile". Se înţelege. Lumii ce-i pasă, şi mai ales cînd lumea e alcătuită din Hudici, Hristea Zlotu, Zlătescu, cucoana Elencu şi alţii de felul lor. Se înţelege că nu i s-ar ierta o ruptură cu Hudici milionarul şi iubirea către un calic, pentru că Costică e calic, aceasta o ştie ea. Împotriva unui fapt curajos ca acesta s-ar scandaliza pudoarea celor de la mahala ; toată morala mahalalei, principiile băcăniei şi idealul de la Jockey-club sînt împotriva faptelor, ce nu se potrivesc cu obişnuita practică a vieţii. Dar se arată mai bine caracterul Anei în scena din urmă. Costică Zlătescu intră şi găseşte pe Hudici leşinat, după dureroasa scenă între Hudici şi Ana ; această

plecare înseamnă tocmai începerea unei alte vieţi, întemeiată pe iubire, scăparea de iubirea şi de înjosirea de a fi ţiitoarea legală a unui bătrîn, a unui om pe care ea nu-l iubeşte ; de această plecare îi e legată toată viaţa, tot viitorul ei, aicea se punea în joc o viaţă întreagă. Dar pentru plecare trebuie bani şi practicul donjuan contemporan găseşte îndată mijlocul: să fure bani de la Hudici cel leşinat. Dar aceasta e o mişelie, şi cu preţul unei mişelii Ana nu vrea să-şi cumpere fericirea. „Nu se poate — strigă ea —, asta e o hoţie ! Astfel nu vreau !" Acesta nu e un capriciu trecător, aicea pentru Ana e vorba de viaţă ori de moarte. Nu-s scrupule evlavioase ale unui de alde Hudici, care, după torente de morală, propune Anei o învoială cu îndoit adulter. Cucoana Elencu nu s-ar opri înaintea unui astfel de fleac. Cît despre Zlătescu, apoi acest tînăr de „bonton" într-atîta lipsit de orice sentimente morale încît cînd Ana, plină de indignare, îi cere să lase banii, ameninţîndu-l că va ţipa, că va face scandal zdrobind viaţa ei şi a lui, lui Zlătescu îi iese din gură o frază tipică, în care se vede dispreţul ce au tinerii de acest soi pentru femeie : „Zi femeie şi pace", strigă Zlătescu cu dispreţ. Şi în această societate Ana păstrează pînă la atîta puterea morală încît zdrobeşte toată viaţa sa pentru un principiu, pentru o credinţă. Fuga cu Zlătescu ar fi fost nu numai o scăpare de robie : îndărăt lăsa robia şi înainte avea o viaţă întreagă cu un om pe care-l iubea cum poate să iubească o femeie la 20 de ani, ale cărei simţiri au fost pînă atunci călcate în picioare ; dar ea iubeşte în Zlătescu o fiinţă morală şi la cea dintîi mişelie a lui găseşte destulă putere pentru a se lepăda de dînsul. „Ah ! nu se poate — strigă Ana plină de durere — Ce ruşine ! Un tîlhar !" Şi îşi ascunde capul în mîini, acest sărman cap, care a îndrăznit să aibă alte gînduri decît cele ce domnesc împrejurul ei! Şi cînd Ana îşi ascunde capul cu durere, îşi ia rămas bun de la cea din urmă nădejde ce mai avea pentru a trăi. A rămîne cu Hudici, după scena din urmă mai ales, ar fi moartea pentru Ana, să meargă la mă-sa... dar nu demult i-a aruncat acestei mame ocara de „neruşinată", iar omul pe care îl iubea, în care punea cea de pe urmă nădejde, l-a văzut acuma că e mişei... tîlhar ! Ce viaţă mai putea fi pentru Ana ?... Oh, da, este încă altă viaţă, cu idealuri înalte, măreţe, o viaţă în

care bucuriile ca şi întristările deopotrivă ridică pe om, îl ridică la o înălţime mare, de la care poate privi cu mîndrie la omenire şi cu iubire poate să întindă mîinile şi să zică : „Sculaţi-vă, veniţi aicea toţi, pe această înălţime morală, toţi cei ce suferiţi" ; dar această viaţă de luptă, viaţă morală pentru toate Anele ce suferă, pentru toată omenirea, această viaţă nu o cunoştea Ana, şi altceva decît moartea nu-i mai rămînea : glonţul lui Hudici a curmat viaţa Anei la timp, i-a dat liniştea mormîntului. Moartea e în logica faptelor. Şi în faţa trupului nenorocitei Ana doi oameni se întîlnesc faţă în faţă, doi oameni ce înfăţişează două generaţii corupte — Hudici şi Zlătescu. Şi înaintea acestui trup al nevinovatei Ana o întrebare dureroasă ni se pune : E oare neînlăturat lucru ca în societatea lui Hudici-Zlătescu & comp. să piară tot ce e mai curat, mai moral; şi dacă nu se poate acuma altfel, atunci cînd va veni acea vreme, cînd va dispărea şi această nevoie dureroasă, această soartă nenorocită pentru tot ce e bun şi drept ? Cînd se vor înmulţi acele raze luminoase care să alunge întunericul moral, cum soarele răsărind alungă întunericul nopţii ? Cînd?

Am trecut în revistă fizionomia morală a tuturor persoanelor din schiţa dramatică *Ştefan Hudici,* dar sîntem departe de a fi sfîrşit tot ce ar fi de zis. Marginile articolului ne silesc să vorbim pe scurt, iar despărţindu-ne de Ştefan Hudici vom mai face cîteva observaţii. Care este acea putere care ne insuflă atît interes pentru tipurile din piesa aceasta ? Puterea, am zis şi mai zicem, este realitatea acestor tipuri, este faptul că Hudici. cucoana Elencu, Zlătescu... nu numai că nu sînt închipuiri romantice, dar, dimpotrivă, sunt tipuri comune, cu care ne întîlnim în fiecare zi, cu care sîntem legaţi prin lanţuri de fier.

Literatura este o putere mare, uriaşă. Din veşnica mişcare înainte, care se cheamă viaţă, ea opreşte în loc o parte, prinde o clipă din această viaţă şi o pune pe hîrtie. Şi acolo pe hîrtie clipeala trecătoare se cristalizează, rămîne veacuri peste veacuri în nemişcare, aşa că fiecare poate să analizeze ce înseamnă această viaţă, cum este ea şi cum trebuie să fie. Aşa trebuie să fie literatura. Cu alte cuvinte, repetăm încă o dată, ea trebuie să fie oglinda vieţii. Şi ceea ce dă interes schiţei dra-

matice a lui V. G. Morțun este că autorul a înțeles această cale dreaptă și a stăruit a merge pe dînsa. Cît despre executare avem puțin de adăugat pe lîngă cele zise. Tipul lui Hudici e și bine zugrăvit. Avem nu numai tipul exterior, ci îl vedem și în suflet chiar, pentru că Hudici, e apucat într-o vreme de grea cumpănă, într-o vreme cînd suferă mult, și tocmai în asemenea împrejurări ni se arată omul așa cum este. Hudici și cucoana Elencu arată în autor spirit de observație și puterea de a pătrunde înăuntrul sufletelor. Dacă va munci, ne așteptăm să vedem bucăți mai mari, mai întregi, mai cu străduință lucrate. Pentru tipurile celelalte, vom spune numai că nici unul nu e făcut, sînt numai aluzii, dar aluzii care arată că autorul le înțelege în întregime și care ne fac cu putință să le alcătuim în mintea noastră. Cît despre întipărirea ce face Ștefan Hudici, vom spune următoarele ;

^ Nu vom tăgădui noi talentul mare, puțin comun al lui Alecsandri. Dar am rămas aproape nepăsători la plîngerile și nefericirile roabei adorate, Geta. Cînd însă Ana ascunde capul în mîini și plînge de durere și deznădăjduire și scoate acest strigăt : „Ah ! nu se poate ! Ce rușine!... Un tîlhar !", atunci noi suferim, suferim adînc împreună cu Ana și avem îndrăzneala a crede că aceleași simțiri le vor avea toți cititorii.

GENERAȚIA NOUĂ
de Turgheniev

In literatura rusă nu mai sînt alte scrieri de mare talent care să ne înfățișeze mișcarea revoluționară rusă numită nihilism. Marele roman al lui Dostoievski *Posedații** e o caricatură scrisă de un om părtinitor și învrăjbit contra revoluționarilor ruși. Cauza acestei lipse de scrieri din viața nihiliștilor e cenzura asiatică rusească. Afară de *Generația nouă* ** sînt cîteva nuvele ale lui Osipovici, un scriitor de mare talent, care din nefericire a murit foarte tînăr. Aluzii mai mult decît adevărate descrieri găsim de altmintrelea la toți scriitorii tineri de talent, care scriu acuma. Așa e Korolenko, Oehov, Uspenski, Garșin etc. ***.

Pînă acum cîțiva ani, Turgheniev era foarte puțin cunoscut de publicul cititor al Europei. Pricina de căpetenie și neîndoielnică e necunoștința limbii ruse. Marele său talent nu a atras luarea-aminte a publicului cult

*** [Demonii.]**

**** In rusește romanul se cheamă *Nov*, adică straturile noi ale pămîntului, nelucrate încă, pămîht virgin. Cu acest cuvînt „Nov", Turgheniev a vrut să caracterizeze straturile noi ale tinerimii inteligente ruse, straturile inteligente.**

***** Acum de curînd a apărut un roman în englezește al cunoscutului revoluționar și scriitor rus Stepniak, *The career of a nihilist [Destinul unui nihilist]*. Aici, cu multă nepărtinire, a reprezentat lupta și durerosul martirolog al revoluționarilor ruși. Deși autorului îi lipsește puternicul geniu al lui Turgheniev ori' Tolstoi, în orice caz *The career of a nihilist* e unicul roman din viața nihiliștilor, scris de un om care cunoaște în fond mișcarea revoluționară rusă.**

decît după ce autorul însuşi — care cunoştea în perfecţie mai toate limbile europene — şi-a tradus scrierile sale în limba franceză şi germană. De atuncea însă, numele şi faima i-au crescut mereu. Şi acum doi ani, cînd a murit [1883], s-a[u] putut lămuri înrîurirea şi vaza de care se bucura el în Europa întreagă. In jurul sicriului lui se grămădi întreg Parisul literar şi artistic : cei mai de seamă scriitori şi artiştii cei mai de frunte. Cu ducerea cadavrului în Rusia, s-a dat prilej ziaristicii şi literaţilor de prin oraşele prin care trecea să-şi adeverească simpatiile lor pentru cel ce nu mai era. In Rusia lucrurile au mers şi mai departe : săptămîni întregi, vreme îndelungată, nu se vorbea decît despre marea pierdere naţională, şi agenţia „Havas" ne trimitea telegrame care arătau temerea* ce avea guvernul rusesc ca înmormîntarea lui Turgheniev să nu slujească de prilej izbucnirii unei revoluţii. Lucrul păru atît de temeinic încît stăpînirea crezu de cuviinţă să-şi concentreze o parte din oaste.

Care să fie pricina acestei înrîuriri exercitate de talentosul scriitor în Europa şi, mai cu seamă, în patria sa ? Această întrebare e cu atît mai importantă cu cît se ştie că Turgheniev nu s-a amestecat niciodată în politică, n-a jucat nici un rol, n-a figurat în nici un partid şi prin urmare toată vaza, toată înrîurirea sa, o datoreşte numai şi numai scrierilor. Atunci care este acel lucru neînţeles şi nedumerit care se furişează în scrierile renumitului romancier şi prin care-şi cîştigă astă mare înrîurire ? Vom căta răspunsul acestei întrebări.

Marele său talent nu putea da lui Turgheniev atîta trecere •— deşi în descrierea naturii avea o măiestrie nepomenită —, dar în comparaţie cu alte talente al său n-a fost mai mare decît talentul lui Flaubert sao al lui Daudet, al lui Dickens ori Thackeray. De unde dar şi cum această înrîurire ? Această înrîurire purcede din firea talentului şi alegerea subiectelor sale, şi aceasta e partea pe care vom căta să o punem în vedere în analizarea noastră.

Turgheniev n-a fost numai un mare scriitor, el a fost înainte de toate *om,* dar un om impresionabil la culme, care simţea, ghicea şi suferea de toate cele ce se petreceau în jurul său, un om cu inimă bună, iubitoare, vecinie atrasă către tot ce e frumos, bine şi moral. El punea mîna

pe pulsul ţării sale şi inima lui sălta în tact cu inima norodului rus, suferind aceleaşi suferinţe, bucurîndu-se de aceleaşi bucurii. El căta la înfăţişarea searbădă şi întunecată a ţării sale, şi în romanuri zugrăvea un tablou adevărat al stării acestui bolnav, care se cheamă colosala împărăţie rusă, un tablou peste măsură asemănător, în care arăta pas cu pas mersul boalei către vindecare ori către risipă, şi acest tablou devine frumos, măreţ, capătă o putere fermecătoare cînd trece prin agera minte şi prin mult iubitoarea inimă a marelui romancier. Aceasta e una din temeinicele pricini care au dat lui Turgheniev atîta vază şi aşa de mare înrîurire. Deşi magnat, el n-a uitat niciodată ce şi cît datoreşte poporului muncitor, şi întîia sa lucrare de seamă, *Amintiri de vînătoare, ori memoriile unui magnat rus* *, se îndeletniceşte înainte de toate cu nefericita ţărănime rusească, care pe vremea aceea zăcea încă în robie. Aceste mici, dar mult poetice şi prea frumoase nuvele au avut mare înrîurire asupra Rusiei, ele au atras şi influenţat opinia publică întru dezrobirea ţăranilor. în aceste mici tablouri, poprimea [poporul] nu e deloc idealizată, ea ni se arată aşa precum este, în toată goliciunea firii sale, şi tocmai de aceea ele i-au cîştigat dragostea publicului. Cît despre valoarea poetică a acestor schiţe, vom invoca mărturia lui Alphonse Daudet, care zice că tocmai ele l-au făcut să admire pe Turgheniev, şi Daudet trebuie crezut, fiind bun judecător.

De la această dintîi a sa lucrare, tipărită acum patruzeci de ani, şi pînă la ultimu-i roman, *Lumea nouă,* care s-a şi publicat în *Drepturile omului* sub titlul *Generaţia nouă*[41], care se ocupă cu nihilismul, arzătoarea chestiune a zilei în lumea rusă, Turgheniev s-a îndeletnicit cu chestiunile cele mai vitale pentru Rusia, descriindu-ne, în admirabilele sale tablouri, tot ce turbura, tot ce neliniştea patria sa. Deci aceasta a fost de căpetenie şi neîndoielnica pricină care-i explică influenţa. A doua parte caracteristică a lui Turgheniev este realismul, dar realismul înţeles în sensul cel mai bun, în sensul adevărat al cuvîntului. Realismul în literatură, dacă vom lua cuvîntul *ad litteram,* e o descriere a lucrurilor aşa cum sînt în realitate. Din această explicaţie a realismului iese

*** [Povestirile unui vînător.]**

însă întrebarea : *„Ce, şi cum trebuie descris* ?" Un romancier din şcoala lui Zola e în stare să ne descrie în zeci de pagini o sobă care scoate fum... Nu-i vorbă, lucrul e real, dar la ce slujeşte această realitate, întru ce ne interesează ea pe noi ?... Ne pierdem vremea în zadar citind ăst amar de prostii ! Şi încă pilda cu soba e prea slabă, ea nu arată tot ce vrem să spunem. Ce noimă au, ce înseamnă acele mii de pagini în care se descriu picioarele goale de femei, descrise din toate punctele de vedere, şi mai cu seamă din cel anatomic, cum să-i zicem ăstui soi de realism, care nu are alt scop decît de a mai dezmetici puţin somnoroşii nervi ai burghezimei scurse de puteri şi de a face să se vîndă romanul ? Cum să numim acest soi de realism ? — Zola încai răscumpără aste păcate prin marele şi puternicul său talent, care îndeobşte lipseşte la toţi'cei ce s-au luat după el.

Se înţelege că realismul lui Turgheniev nu s-aseamănă întru nimic cu acest mîrşav realism, care preface literatura în cabinete secrete de panorame nomade, în care intri plătind peste biletul de intrare un adaos de 25 de bani. Turgheniev avea gustul estetic, gustul frumosului prea dezvoltat pentru a cădea în asemenea caricaturism.

Subiectele sale sînt tot atît de adevărate, tot atît de reale, dar în acelaşi timp ele conţin idealuri măreţe, idealuri omeneşti care turbură pe concetăţenii săi. Iii om el vede, mai întîi şi înainte de toate, *omul,* iar nu bestia şi nu se îndeletniceşte decît cu desfăşurarea bunelor şi relelor omeneşti aşa cum sînt, înţelegînd că a zugrăvi pornirile şi relaţiile dobitoceşti este treaba ştiinţei care se numeşte fiziologie, iar nu a artei.

Un critic francez *, eomparînd pe Zola cu alt scriitor rus, Dostoievski, romancier de mare talent, zice : „ZoZa *vede în om vita, şi Dostoievski omul".* Această adevărată comparaţie se potriveşte şi mai bine cu Turgheniev.

Turgheniev cunoaşte, în amănunţimile sale, acea veche şi străveche poveste, care rămîne vecinie nouă, care se numeşte dragostea. Dar dragostea în romanele lui

*** Jean Fleury. Vezi *Revue politique et litieraire* din 26 fevr. 1881 : *„Deux romanciers russes contemporains: Dostoievsky et Pissemsky".***

Turgheniev este ceea ce e şi în realitate, un simţămmt mai ales omenesc, un simţămînt prin care omul se deosebeşte de celelalte specii zoologice, un simţămînt măreţ, ideal şi nobil, care întruneşte în sine înaltele simţăminte omeneşti de jertfire, de solidaritate şi care fac din om *adevărat om.* „Şi de aceea cînd citeşti romanul lui Turgheniev ţi se pare că te simţi în vremea de demult, în întîile veacuri ale creştinismului". Această frază, pe care o zice un mare critic danez, Brandes, vorbind despre romanul lui Turgheniev *In ajun,* poate să fie zisă de mai toate scrierile lui.

Am zis că dragostea lui Turgheniev e un simţămînt mai cu seamă ideal, un simţămînt moral. De ce Natalia * îndrăgeşte pe Rudin, care e de două ori mai în vîrstă decît ea, care e sărac, vagabond, fără loc şi căpătîi ? Pentru că Rudin e mare orator, pentru că Rudin e om ales, spirit ager, şi aceasta e vădit, căci vedem că ea îl lasă, îl respinge cum bagă de seamă ori, mai bine zicînd, cum i se pare că Rudin e mai mult un strigător de fraze frumoase, de vorbe pompoase decît un om de acţiune. De ce Elena** îndrăgeşte pe necioplitul bulgar Insarov, nebăgînd în seamă pe cei din jurul său, pe nişte oameni de talent, în toată puterea cuvîntului, pe tînărul pictor Şubin ori pe învăţatul Berseniev ? Pentru că Insarov e un revoluţionar, care-şi jertfeşte toate chemările inimii sale, toate aspiraţiile pentru răscularea bulgarilor contra turcilor. Şi Elena îl îndrăgeşte într-atîta încît lasă tot şi pleacă departe, peste ţări şi ape, departe de neamuri, de ţară, pleacă după Insarov pentru a lupta alăturea cu el în mijlocul răsculatului popor bulgar. De ce, în fine, aristocrata Mariana*** îndrăgeşte pe sărmanul student Nejdanov ? Pentru că Nejdanov reprezintă o nobilă idee, măreaţă idee a revoluţiei sociale. Şi ea nu numai că fuge din casa aristocratică a moşului ei Sipiaghin, dar îşi leapădă toate semnele deosebitoare ale castei sale privilegiate pentru ca, îmbrăcată ţărăneşte, să răscoale poporul. Iată la ce înălţime pune Turgheniev dragostea : el o leagă,

* în ***Dimitri Rudin [Rudin.]***
** în ***în ajun.***
*** în ***Lumea nouă.***

o înfrăţeşte cu simţămintele omeneşti cele mai mari şi mai de seamă.

Dar poate că fiinţele în care se întrupează aceste idei sînt fiinţe ideale, închipuiri, făcute pe calup şi cu gînd tendenţios? Nu, nu credeţi una ca asta! Tipurile lui Turgheniev sînt tipuri vii, ba încă atît de vieţuitoare că-ţi pare că trăieşti cu ele, şi, romanul sfîrşit, nu-ţi dispar în veci din minte. Adîncă impresie ce ai simţit se încrustează în creieri pe viaţă. Turgheniev ia tipuri din viaţa contemporană, le pune în situaţii posibile, reale şi pe urmă în tot cursul romanului aceste fiinţe vieţuiesc, lucrează, se mişcă, sufăr astfel cum trebuie să trăiască, să lucreze, să sufere, ţiind seamă de caracterul lor şi de situaţiile prin care trec.

Repetăm că realismul lui Turgheniev e un realism care se fereşte, care fuge de tot ce e prea-prea [exagerat]. Scrierile lui sînt o sinteză între idealismul romantic aî lui Victor Hugo si realismul brutal al scoalei lui Emile Zola.

Pricina neînţeleasă a marii înrîuriri a lui Turgheniev şi a faimei de care se bucură stă în alegerea subiectelor, în caracterul propriu al scriitorului şi, în fine, în realismul său, pe care-l putem numi realism raţional.

Neavînd nici spaţiul trebuincios, nici gîndul de a face un studiu complet asupra lui Turgheniev, nu vom intra în amănunţimi. Şi după aceste cuvinte generale asupra scriitorului nu ne vom îndeletnici decît cu romanul *Lumea nouă.*

Cum am zis mai sus, acest roman zugrăveşte mişcarea revoluţionară din Rusia. Eroul acestui roman e nihilistul Nejdanov, acest Hamlet rusesc... L-am numit *Hamlet,* şi din pricina aceasta trebuie să facem o mică digresiune pentru ca să ne lămurim vorba şi gîndul nostru. Caracterul lui Hamlet, dar, bineînţeles, cu chipul şi aplecările ruseşti, e unul din tipurile cele mai răspîndite în scrierile lui Turgheniev. Acest tip îl întîlnim mai în fiecare din romanurile sale. De unde provine aceasta? Să vină de acolo oare că creaţia jupiterianului •creier al lui Shakespeare a făcut o impresie aşa de mare

asupra lui Turgheniev încît el n-a putut să scuture de la sine această înrîurire în toată viaţa?

Pricina nu-i aceasta. Pricina e că traiul, mijlocul [mediul] rusesc e foarte potrivit pentru a produce asemenea tipuri. Şi, în adevăr, care este esenţiala însemnare a acestui tip, care a nemurit tot atît pe celebrul Shakespeare pe cît genialul poet dramatic 1-a nemurit pe dînsul? Esenţialul acestui tip este contrazicerea între voinţă şi stăruinţă, între gînd şi acţiune. Trei clipe din viaţa duhului omenesc, simţirea, gîndul şi acţiunea, care trebuie să fie armonice pentru ca omul să fie om normal, sînt dezlănţuite şi omul devine anormal, capătă, ca să zic aşa, o dublă personalitate, şi tocmai această anormalitate psihică, această duplicitate a caracterului este partea esenţială a lui Hamlet. In vreme ce gîndul şi simţămîntul datoriei ce are de împlinit îl împing pe Hamlet să răzbune moartea tatălui său, să omoare pe ucigaşul său unchi, lipsa de stăruinţă îl ţine pe loc, şi în această luptă lăuntrică stă tot tragicul, toată anormalitatea caracterului lui Hamlet, şi în această vînjoleală se pierde mîndrul prinţ al Danemarcei, tîrînd după sine, în neagra-i groapă, pe mulţi din cei ce-l înconjoară.

Pămîntul rusesc e pămînt rodnic şi mănos în producerea unor asemenea fiinţe. Şi pricina e, pe de o parte, deosebirea între dezvoltarea morală şi intelectuală a claselor culte ruse şi, dintr-altă parte, aşezămintele politice curat asiatice şi barbare. Dintr-o parte legăturile sale cu Europa, dezvoltarea-i europeană, o bogată literatură, în care sînt traduse mai toate operele de seamă din literaturile europene, pe lîngă cea localnică, de o rară originalitate, şi din altă parte obiceiurile stăpînirii, curat afgane ori persane.

Această dezvoltare intelectuală a dat naştere unor spirite alese, unor mari talente, unor subtile inteligenţe, dar care la întîiul pas ce fac, pentru aplicarea calităţilor lor la viaţa reală, se lovesc de trista realitate, de nişte aşezăminte sălbatice, care îi duc la deznădăjduire şi le nimicesc energia. De aici porneşte acea contrazicere între marea inteligenţă şi simţămintele alese, dintr-o parte, şi neînsemnatele acte, dintr-alta, contrazicere grozavă, dureroasă care caracterizează pe toţi Hamleţii.

Turgheniev, care, după cum am zis mai sus, era atît de simţitor la toate nevoile, la toate păsurile ţării sale,

desigur nu putea să nu bage de seamă această trăsătură a firii ruseşti, şi de aceea acest tip apare mai în toate romanurile sale. Pînă într-atîta era el de pătruns de aceasta încît una din nuvelele sale e intitulată : „Hamlet din ţinutul Scigrov".

Autorul însuşi ne spune, în cuprinsul romanului de faţă, că pe Nejdanov tovarăşii săi îl numeau Hamlet. Şi, în adevăr, Nejdanov e un Hamlet. Dintr-o parte dezvoltarea intelectuală şi morală a lui Nejdanov îl împinge înainte, îl face socialist, revoluţionar, îi pune în spate .datoria sfîntă de a lupta pentru dezrobirea poporului muncitor, şi pe de altă parte toate stupidele calităţi ale castei ngbile, calităţile moştenite, moştenire groaznică, atavism teribil, îl ţin locului, îi nimicesc toate puterile, şi în această luptă se nimiceşte nobilul Nejdanov, cum s-a pierdut şi nobilul prinţ al Danemarcei. Şi ceea ce e şi mai grozav, mai sfîşietor e că Nejdanov, ca şi Hamlet, îşi înţelege nemoralitatea sa. Cu cîteva minute înaintea sinuciderii sale, el scrie Marianei : *„Răul e în mine, eu sînt vinovatul, firea mea e de vină, iar nu marea noastră cauză".*

Nejdanov, pe lîngă că e tipul unui Hamlet rus, e şi al unui Hamlet socialist şi revoluţionar. El e interesant de la început pînă la sfîrşit, e admirabil descris şi alcătuit cu mare şi rară măiestrie.

Se zice însă că revoluţionarii ruşi au protestat contra acestui tip, se înţelege, nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere tendenţios. Ei nu tăgăduiau deloc că în mişcarea nihilistă se aflau Nejdanovi, dar susţineau că tonul mişcării nu a fost dat de ei şi că niciodată nu au fost luaţi nici daţi drept pildă. Şi, fără multă bătaie de cap, vedem că revoluţionarii au avut dreptate. In adevăr, cum ar putea oamenii care dau înapoi dinaintea întîiei piedici ce li se pune în cale — cum a făcut Nejdanov după întîmplarea din circiumă ori cum face Hamlet cînd găseşte pe Claudius închinîndu-se şi-şi scorneşte fel de fel de pricini, care de care mai copilăreşti, pentru ca să-şi scuze inacţiunea —, cum ar putea un asemenea soi de oameni să pună lumea în uimire prin hotărîrea, statornicia şi îndrăzneala lor ? nu, nu Hamleţii, ci Fortinbrasii bărbătoşi şi cu voinţe de fier sînt cei care au uimit lumea prin eroismul lor. Se înţelege iarăşi că ei nu imputau lui Turgheniev că a descris prost

pe Nejdanov, ci numai că a luat de tip un asemenea caracter, că nu a dat personagiului său adevărata înfăţişare a mişcării ruseşti. Noi credem că pricina e că Turgheniev, trăind departe de ţara sa, nu cunoştea îndestul de bine această mişcare şi, afară de aceasta, era şi prea în vîrstă pentru a o pricepe pe deplin.

Al doilea tip principal din romanul *Lumea nouă* e Mariana. Dar acest tip nu e necunoscut celor care au citit celelalte scrieri ale lui Turgheniev. Şi aci e locul să spunem cititorilor că măreţul chip în care descrie pe femeie e una din marile calităţi ale talentului său. E lucru curios d-a observa că Turgheniev, care a descris în romanurile sale atîţia bărbaţi nesfîrşiţi, atîţia Hamleţi ruşi, atîţia oameni cu duplicitate de caracter, ca să zic aşa, nu a dat nici unuia din tipurile femeieşti astfel de caracter. Ba chiar dimpotrivă, femeile şi fetele în scrierile lui Turgheniev au caracterul întreg, hotărît, în ele nu se arată nici o contrazicere între cuvînt şi faptă, între gînd şi acţiune.

Crezînd în ceva, ele nu numai că nu mai stau la îndoială, ci pe loc sînt gata să-şi jertfească credinţelor lor tot sîngele, pînă la cea din urmă picătură, toate puterile omeneşti, pînă la deplina lor istovire. Astfel ne arată el pe femeia rusă, atît în relaţiile familiare cît şi în cele sociale.

Niciodată mîna vreunui maestru scriitor nu a zugrăvit chipul femeii cu mai mare gingăşie şi cu mai adevărat respect. Una din poemele sale în proză, scrisă puţin înaintea morţii, ne-a înfăţişat apoteoza femeii ruse. Cine a citit acel admirabil tablou şi a rămas nemişcat ? Acel tablou care ne arată pe o rusoaică înaintea umedei, friguroasei, grozavei închisori auzind un glas răguşit, care îi înşiră una după alta toate grozăveniile ce se petrec înăuntru... „Ştiu" —• răspunde ea şi trece pragul temniţei... „Nebună !" — ţipă glasul răguşit... „Sfîntă !" — răsună alt glas în depărtare. Una din aceste nebune şi sfinte este şi Mariana.

Mariana e Elena din romanul *In ajun,* dar o Elenă care nu are nevoie să alerge în Bulgaria pentru a-şi putea dezvălui rarele sale calităţi morale, ci o Elenă care găseşte teren în ţara ei, în mişcarea socialo^revoluţionară. Condiţiile vieţii s-au schimbat, şi cu ele s-a schimbat şi tipul Elenei, devenind Mariana. Şi aicea vom face o

observație pe care am făcut-o și în privința descrierii tipului lui Nejdanov şi care arată că Turgheniev nu cunoştea îndestul mişcarea revoluționară din Rusia. Mariana, cu toate rarele ei calități, cu toată nestrămutata-i hotărîre, cu tot entuziasmul său, cu toate că e gata pentru orice jertfă, arată prea puțin spirit de inițiativă și tot cere într-una de la Nejdanov un prilej pentru a se putea jertfi cauzei; s-ar părea că Mariana nu e în stare să facă nimica fără Nejdanov şi, după ce Nejdanov moare, ea merge înainte, dar nu singură, ci tot cu un bărbat, cu Solomin.

Desigur însă că această lipsă de inițiativă nu poate să fie caracteristică revoluționarelor ruse ca Perovskaia *, care, cînd omul pe care ea l-a iubit şi care a fost capul conspirațiilor nihiliste e arestat, nu numai că nu deznădăjduieşte, dar chiar singură se pune în capul conspirației.

Greşeala lui Turgheniev e că el cunoştea pe femeia rusă cea de-acum **20** de ani, de pe vremea cînd scria tipul Elenei, care are destulă îndrăzneală şi inițiativă pentru ca să plece în Bulgaria după Insarov, să se lupte alăturea cu el, dar care după moartea lui Insarov scrie : *„Acum totul e sfîrşit pentru mine"*. Dacă Elena ar fi o socialistă revoluționară din vremea noastră, totul nu s-ar sfîrşi cu moartea lui Insarov, ea ar urma lupta înainte, punîndu-se în capul revoluțiunii bulgare. Dar, după cum am zis, Turgheniev era prea bătrîn pentru ca să bage de seamă acea schimbare ce s-a săvîrşit în tipul femeii ruse, pe care el îl descrie întotdeauna cu atîta măiestrie. Mai sînt încă şi alte lucruri, în acest roman, care ne par greşite nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere al întîmplărilor. Aceste greşeli ne produc impresia unei simfonii cîntate de un mare maestru, care din pricina bătrîneței sale, din pricină că îi tremură mîna, face să răsune din cînd în cînd cîte o notă falsă.

Insă, cu toate micile greşeli, cu toate că *Lumea nouă* e departe d-a ne înfățişa mişcarea nihilistă în întregimea ei, totuşi noi avem în acest roman o maiestuoasă descriere a unei părți din această mişcare, şi, ceea ce e mai de seamă, descrierea e făcută de un mare scriitor.

*** Vezi *Revista socială**[2].**

Aici ne simțim datori a spune cititorilor noştri că toate scrierile stupide ale lui Tissot ori romanul tipărit în foița *Răsboiului* nu sînt nimic alta decît speculațiile unor negustori literari care trag pe sfoară publicul lesne crezător şi necunoscător. în aceste romanuri, noi unii nu ştim ce să admirăm mai mult: îndrăzneala acestor cavaleri de industrie ai literaturii ori prostia celor care cred că în aceste basme înfiorătoare d *la Rocambole* avem a face cu adevărați nihilişti.

Noi mai repetăm că, după cît ştim, *Lumea nouă* e *singurul roman care ne înfățişează viața nihilistă.* Sîntem deci siguri că cititorii noştri vor citi cu plăcere admirabilele pagini ale marelui romancier rus pentru că această mişcare nu aparține numai Rusiei, ci omenirii întregi.

DOSTOIEVSKI[43]

Rusia, ca şi America, e ţara surprinderilor. De la 1870 încoace, ea a arătat Europei lucruri uimitoare şi, mai ales, neaşteptate. Pe cînd toţi în Europa se deprinsesem a privi Rusia ca o ţară despotică, unde nu poţi afla cea mai mică manifestaţie a liberalismului şi a spiritului de protestare, o puternică mişcare revoluţionară, o mişcare de o energie nemaipomenită, zgudui din temelie colosul de ia Nord. Pe cînd toţi în Europa se deprinseseră a crede că Rusia e ţara întunericului, unde numai funcţionarii ştiu să scrie şi să citească, traducerile din Turgheniev siliră pe criticii europeni, între alţii pe Renan, de a-şi schimba părerea şi de a număra pe Turgheniev printre cei mai mari scriitori ai secolului. Traducerile din Gogol, Puşkin, Lermontov, Goncearov, Dostoievski au dezvăluit înaintea Occidentului puternica literatură a Rusiei şi la care Europa se aştepta tot atît de puţin ca şi la mişcarea nihilistă. Despre unul din aceşti scriitori voim să spunem cîteva cuvinte cu prilejul traducerii, în foiţa *Românului,* a unuia din cele mai bune romane ale sale, *Umiliţii şi obidiţii*.*

Viaţa marelui scriitor rus este tot aşa de stranie ca şi scrierile sale. Fiul unor părinţi săraci, Dostoievski a făcut studii strălucite la Universitatea din Petersburg. Foarte tînăr încă, a început să scrie nuvele în revista *Analele patriei,* o revistă mare, care a trăit peste 50 de

*** [Umiliţi şi obidiţi.]**

ani şi care a fost oprită numai în 1884 de către ministrul de interne, cornițele [contele] Tolstoi.

Nuvelele lui Dostoievski fură băgate în seamă de public, şi celebrul scriitor rus Belinski i-a prevestit un viitor strălucit. Prevestirile marelui critic s-au adeverit numai în parte, pentru că viitorul scriitorului, în ceea ce priveşte viaţa lui personală, a fost din cele mai groaznice.

Pe la 1846 în Petersburg, între clasele inteligente începură să se răspîndească ideile lui Fourier şi Saint-Simon. Se înjghebă o societate sub înrîurirea directă a unui om de caracter şi de mare talent, Petraşevski. Scopul acestei societăţi era răspîndirea ideilor noi şi dobîndirea cărţilor şi jurnalelor străine. Scopul era dar cît se poate de inocent, dar nu tot astfel judeca şi împăratul Nicolae. Pentru el, această societate era o conspiraţie, şi de aceea toţi membrii ei fură priviţi ca conspiratori. Petraşevski şi Speşniev, un botanist de frunte, fură osîndiţi la moarte, iar distinsul tînăr scriitor Dostoievski, amestecat în societate, fu osîndit la munca silnică şi trimis pe graniţa Siberiei occidentale, într-o închisoare de criminali ordinari[44]. Aici, într-o temniţă grozavă, purtînd fiare, supus unui regim şi mai grozav chiar decît cel la care erau supuşi tovarăşii lui de închisoare, asasini şi criminali ordinari, întemniţat împreună cu 250 de osîndiţi, Dostoievski rămase şapte ani. Cum am zis, în această închisoare erau 250 de puşcăriaşi, şi acest număr era mereu acelaşi, pentru că în locul celor cărora li se dădea drumul ori mureau se aduceau alţii. Dostoievski deci avu prilejul timp de şapte ani să trăiască împreună cu sutimi şi sutimi de criminali, şi nu e dar lucru de mirare că, observator genial, a studiat într-un chip atît de strălucit sufletul criminalului.

După ieşirea lui din închisoare, care lucru s-a întîmplat numai după moartea lui Nicolae I, Dostoievski ne-a descris-o într-un op mare sub denumirea de *Casa moartă"* *. In acest op trece pe dinaintea ochilor noştri un şir întreg, un şir sinistru de criminali. Cu o măiestrie fără seamăn, genialul scriitor a surprins sufletul întreg al criminalului. Această carte ar trebui să fie pe masa tuturor celor ce se interesează de chestiunea crimina-

*** [Amintiri din casa morţilor.]**

Iilor. Cît de mare şi ce funestă influenţă a avut asupra tînărului scriitor acea închisoare de puşcăriaşi poate să şi-o închipuiască oricine. Va fi destul dacă vom spune că Dostoievski a rămas toată viaţa epileptic. Influenţa închisorii asupra psihicului autorului n-a fost mai puţin funestă. Chiar în cele dintîi scrieri ale sale se vede o tragere de inimă pentru analiza psihică a suferinţelor morale şi materiale ale dezmoşteniţilor. Temniţa, contactul cu criminalii, cu nefericiţii, apoi propriile sale suferinţe au dat naştere şi au mărit pînă la extrem această notă psihică, care dă un ton negru, trist, grozav tuturor scrierilor sale posterioare. Contactul cu asasinii 1-a învăţat să găsească în sufletul fiinţelor celor mai degradate, şi totodată celor mai nefericite, trăsături de cele mai nobile calităţi omeneşti. Acest contact, împreună cu perfecta cunoaştere a condiţiilor mizerabile de trai, care împing pe aceşti nefericiţi la crimă, 1-a făcut pe autor nu numai să-i ierte, dar încă să compătimească cu dînşii şi chiar să-i iubească ca pe nişte victime. între cei închişi a fost şi un alt soi de oameni, care au avut şi mai mare influenţă asupra lui. Aceştia sînt sectarii religioşi, trimişi la munca silnică pentru credinţele lor religioase.

Se ştie că în Rusia sînt milioane de aceşti sectari, care în timpul lui Nicolae erau grozav de persecutaţi, şi cei mai îndărătnici şi fanatici dintre ei erau trimişi la munca silnică. Aceşti fanatici, de o colosală putere de caracter, care, pentru credinţele lor absurde, rîzînd se duceau la moarte, care se ascundeau prin păduri alcătuind un fel de mănăstiri, cărora le dădeau foc din toate colţurile şi ardeau cu neveste şi copii la apropierea armatei, numai ca să nu cadă în mîna necredincioşilor, aceşti fanatici, aceşti mistici eroici nu puteau decît să aibă cea mai mare influenţă asupra impresionabilului scriitor. Prin contactul zilnic cu aceste fiinţe, Dostoievski, bolnav psihiceşte şi fiziceşte, ajunge şi el mistic, religios pînă la nebunie. Preceptul sectarilor „că în suferinţe e fericire" ajunge preceptul scriitorului. „Numai aceia care sufăr sînt mari şi nobili" — zice dînsul, şi singur, trăind în mizerie, Dostoievski, în anii din urmă ai vieţii, se face apostolul suferinţei. El face o polemică grozavă contra socialiştilor ruşi, care se luptă pentru fericirea poporului. Consecvent pînă la extrem, el arată pe socialişti ca pe cei mai mari inamici ai poporului,

pentru că poporul e mare şi nobil tocmai din pricina suferinţelor lui grozave, şi prin urmare, zice Dostoievski, lăsaţi pe popor să sufere. Această dragoste pentru suferinţă îl face pe dînsul, scriitor, să caute tipuri printre cei obidiţi, asupriţi şi dezmoşteniţi, dar suferinţele psihice şi morale ale acestor nefericiţi sînt zugrăvite cu atîta putere de adevăr încît în această privinţă maestrul rus n-are rivali în literatura europeană.

Revista belgiană *Societe nouvelle* cu drept cuvînt zice vorbind de Dostoievski :

„F. M. Dostoievski a dobîndit, cu drept cuvînt, titlul şi renumele de marele poet realist al asupriţilor si umiliţilor".

în adevăr, nimeni nu zugrăveşte mai bine ca dînsul suferinţele psihice ale tuturor dezmoşteniţilor din această lume ; nici un romancier rus sau străin nu s-a putut măsura cu el în arta de a descoperi aceste cîteva scîntei ale focului sacru care străluceşte în întunericul sufletelor celor mai degradate prin viciu şi mizerie.

Spaţiul articolului nu ne lasă să vorbim despre toată activitatea literară a celebrului scriitor. Vom spune numai cîteva cuvinte despre două din cele mai bune romane ale sale, *Crimă şi pedeapsă* şi *Umiliţii şi obidiţii,* care se vor tipări în foiţa *Românului.*

Conţinutul din romanul *Crimă şi pedeapsă* este următorul :

„Un tînăr student, Raskolnikov, sărac pînă la cea mai desăvîrşită mizerie, cu nervii slăbiţi, începe să fie urmărit de gîndul că are tot dreptul să omoare pe o cămătară bătrînă, de care nimeni n-are trebuinţă, care nu face bine nimănui, ci tuturor numai rău, pe cînd cu paralele ei s-ar putea face atîta bine".

Tot interesul romanului e concentrat în analiza simţămintelor lui Raskolnikov, a şovăirilor sale înaintea crimei, a nehotărîrii, a durerilor care-l chinuiesc în timpul cînd merge să omoare şi, în urmă, în analiza martiriului lung, grozav, după crimă, **a** simţămintelor de groază ce i le dă teama că va fi prins, **a** simţămintelor de căinţă, care-l duc pînă la nebunie. Asistăm la o lungă tortură, descrisă în două volume. Şi acest tablou îngrozitor al durerilor morale ale lui Raskolnikov e făcut pe un ton atît de negru, mediul în care se învîrteşte Raskolnikov e atît de grozav încît mulţi nu sînt în stare să

citească romanul pînă la sfîrşit. Nervii multora nu sînt în stare să îndure acea tortură psihică la care este supus eroul; şi acest fapt s-a observat în Rusia, ca şi în Franţa. Eroina romanului e o prostituată, Sonia Marmeladov,' o fată simplă, de o bunătate superioară, bunătate care merge pînă la cel mai mare sacrificiu : ea ajunge chiar prostituată pentru a opri să nu moară de foame femeia a doua a tată-lui său şi pe patru copii mici ai acestei femei. Trebuia să aibă cineva curajul excepţional al lui Dostoievski pentru a îndrăzni, într-un mare roman în două volume, să ia ca personagii principale un asasin şi o prostituată şi, totodată, de a arăta pe aceste personagii nu ca pe nişte fiare sălbatice, ci ca oameni, şi încă oa*meni* de o moralitate înaltă, la care nu se pot înălţa mulţi din cei care benchetuiesc- la masa mare a vieţii.

In romanul *Crimă şipedeapsă* sînt scene foarte tragice şi, totodată, de cel mai mare umanitarism, în care autorul ne ridică deasupra tuturor prejudecăţilor societăţii. Astfel este, chiar de la început, admirabila scenă din circiumă, scenă care hotărăşte pe Raskolnikov să săvîrşească crima. Raskolnikov intră într-o circiumă şi, între mulţi nefericiţi şi beţivi, el găseşte pe un funcţionar care bea de două zile şi care şi-a'băut pînă şi hainele. Acest funcţionar, care are cinci copii şi numai 20 de ruble pe lună (adică 50 de franci), ajunge beţiv pentru a-şi îneca desperarea în votcă (rachiu) şi aduce în cea mai cumplită mizerie familia sa. Marmeladov zugrăveşte lui Raskolnikov toată nesfîrşita mizerie a vieţii sale : femeia, dintr-o casă nobilă, e ftizică, patru copii mici, o fată mare, Sonia, care se dă prostituţiei pentru a-şi scăpa familia să nu moară de foame. Toţi cei ce vin de obicei în circiumă, aceia rid în timpul cînd Marmeladov povesteşte pentru că au auzit deja în nenumărate rînduri această povestire ; şi cînd cîrciumarul întrerupe pe Marmeladov, zicînd că el nu merită compătimire pentru că e beţiv, beţivul Marmeladov se ridică pînă la înalta elocinţă a desperării zicîndu-i :

^ „De ce să vă fie milă de mine — răcni el ca sărit din minţi —, de ce să vă fie milă, zici tu ?... Bine zici, nu trebuie ! Trebuie să mă răstigniţi, să mă întindeţi ! Răstigneşte-mă, judecătorule, dar, răstignindu-mă, fie-ţi milă de mine ! şi atunci eu singur voi păşi către pedeapsa mea, căci nu sunt însetat de veselie, ci de chin şi lacrimi !... Ce crezi tu, crîşmariu, că oţetul tău m-a desfătat cîtuşi de puţin ? In fundul acestei sticle am cătat mîhnirea şi lacrimile şi le-am băut una cîte una, le-am sorbit strop cu strop... ; dar cel ce s-a îndurat de toţi oamenii, cel ce toate a înţeles, acela se va îndura şi de noi; el e singurul judecător. Şi, în ziua judecăţii, el va întreba : «Unde e fecioara care s-a jertfit pentru o maştigă * pizmaşă şi ofticoasă, pentru nişte copii care nu-i erau fraţi ? Unde-i fecioara care nu s-a îndurat de tatăl său pămîntean şi nu şi-a întors faţa cu scîrbă de la acel neruşinat beţiv ?». Şi va mai zice : «Vino ! te-am mai iertat o dată... te-am iertat! dar, dar vino, căci iată că şi acum ţi se şterg toate greşelile, toate păcatele tale ţi se iartă, căci mult ai iubit...» Şi el va ierta Soniei mele, îi va ierta, ştiu; odinioară, cînd eram la dînsa, am simţit colea în inimă !... El ne va judeca pe toţi şi pe toţi ne va ierta, pe cei drepţi şi pe cei răi, pe blînzi şi pe înţelepţi... Şi cînd va sfîrşi cu dînşii va veni şi rîndul nostru : «Hai, veniţi şi voi ! zice-va el, veniţi şi voi, beţivilor, veniţi, mişeilor, veniţi, neruşinaţilor!», şi noi vom merge fără teamă ; şi el ne va mai zice : «Sînteţi nişte porci ! prin hoitul vostru v-aţi asemănat dobitoacelor ; dar veniţi şi voi !» Şi înţelepţii şi deştepţii se vor minuna : «Cum de primeşti, doamne pe acei oameni !» Iară el le va răspunde : «îi primesc, înţelepţilor, îi primesc, deştepţilor, pentru că nici unul dintre dînşii nu s-a crezut vrednic de asemenea îndurare». Şi el ne va întinde braţele, şi noi ne vom năpusti la sînul lui şi vom lăcrăma din' adîncul inimilor noastre...; şi vom pricepe toate cele..., toată lumea va pricepe toate lucrurile... Katerina Ivanovna va pricepe şi ea ! Vie împărăţia ta, doamne !"

Acea coardă a misticismului, a desperării şi a suferinţei care vibrează atît de dureros în acest monolog al beţivului Marmeladov e caracteristică pentru toate scrierile romancierului rus. A doua scenă, poate şi mai bună decît scena din circiumă, este aceea din volumul^ al doilea, cînd Raskolnikov vine în mizerabila locuinţă a Soniei, fata lui Marmeladov, care s-a sacrificat pentru copiii mamei vitrege. Această scenă, şi după analiza psihică, şi după ideile largi umanitare ce le are, este o

*** [Mamă vitregă.]**

capodoperă. Dăm aci o mică bucată din ea, regretând că nu putem s-o retipărim toată :

„Cinci minute trecură.

Se plimba mereu în lung şi în larg fără a vorbi, fără a o privi. în sfîrşit, se apropie de dînsa. Ochii îi scînteiau, buzele îi tremurau. Puindu-i amîndouă minele pe umeri, aruncă o privire înflăcărată pe acea faţă acoperită de lacrimi... Deodată se apleca şi sărută picioarele tinerei fete. Ea se întoarse speriată, după cum ar fi făcut înaintea unui nebun. Faţa lui Raskolnikov, în acel moment, era ca a unui alienat.

— Ce faci înaintea mea? îngînă Sonia îngălbenindu-se. Inima îi era strînsă de durere. El se ridică îndată.

— Nu înaintea ta m-am prosternat, dar înaintea întregii dureri omeneşti, zise dînsul, cu un aer straniu, şi merse de se rezemă de fereastră.

— Ascultă, zise venind spre dînsa, am spus adineaori unui obraznic că nu preţuia nici cît degetul tău cel mic şi că am făcut onoare surorii mele azi poftind-o să stea jos lîngă tine.

— Ah ! cum ai putut spune aceasta ! Şi înaintea ei ? strigă Sonia înmărmurită. O onoare să stea lîngă mine î dar sînt o ... o fiinţă dezonorată... de ce ai spus aceasta ?

— Vorbind astfel, nu mă gîndeam nici la dezonoarea ta, nici la greşealele tale, dar la marea ta suferinţă" *(Crimă şi pedeapsă,* voi. II, p. 49).

Despre romanul *Umiliţii* nu vom spune mult, cititorii *Românului* vor şti să-l judece citindu-1. în acest roman găsim toate trăsăturile caracteristice ale marelui scriitor. *Umiliţii* a fost cel dintîi roman mare care a atras autorului denumirea de marele poet al asupriţilor şi al dezmoşteniţilor.

în acest roman, analiza psihică a suferinţelor nu e dusă încă la acea înălţime la care e dusă în operele posterioare, convorbirile între personagii sînt cîteodată prea lungi; dar acest roman are şi unele avantaje înaintea celorlalte : nu produce acea impresie desperată, dacă putem să ne exprimăm aşa, cum produc celelalte romane. Pasiunile sînt descrise cu mai puţină măiestrie, justeţe, dar mai gingaş.

Descrierea suferinţelor ne atinge pînă în adîncul inimii, dar nu ne lasă sub impresia ce resimţim după citirea *Crimei şi pedepsei,* impresie care seamănă cu un vis grozav. Cauza acestei deosebiri e următoarea : în *Umiliţii* autorul ne arată suferinţele în numele unui viitor mai bun şi protestează încă contra acestor suferinţe, se vede o ură contra celor care fac să sufere ; pe cînd în *Crimă şi pedeapsă* de la fiecare pagină reiese credinţa mistică şi sumbră că numai aceia care sufăr sînt mari şi nobili şi, ca consecinţă, un fel de cult al suferinţei; se înţelege că, cu toată deosebirea între *Umiliţii* şi *Crimă şi pedeapsă,* aceste romane rămîn unele din cele mai însemnate opere ale literaturii europene, lucru recunoscut unanim de criticii francezi.

Am zis că analiza psihică a suferinţelor nu e dusă în *Umiliţii* la înălţimea aceea la care-i dusă în celelalte opere ale aceluiaşi autor; aceasta nu înseamnă însă că aici nu sînt scene foarte dramatice; o, nu, în acest roman sînt scene care îţi strîng inima de durere, care pot să te facă să plîngi cu hohot. Cine va putea să-şi reţină lacrimile cînd Nelli istoriseşte viaţa sa, istorisire care ajunge în unele locuri tragică şi care se aseamănă cu scenele marelui Shakespeare. Autorul însuşi caracterizează această povestire : „Este o tristă istorie, una din acele istorii întunecoase şi mişcătoare, care trec adesea nebăgate în seamă şi rămîn misterioase în St. Petersburg, în uliţele întunecoase, întortocheate şi ascunse ale marelui oraş, în mijlocul efervescenţelor ameţitoare ale vieţii, egoismelor stupide, intereselor care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor şi crimelor, în centrul acestui infern al unei vieţi absurde".

Această istorisire se potriveşte admirabil pentru a caracteriza toată însemnătatea literară a eminentului scriitor rus. Aceea ce pune în relief genialul scriitor în operele sale sînt aceste „efervescenţe ameţitoare ale vieţii, aceste egoisme stupide, interese care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor şi al crimelor din centrul acelui infern al unei vieţi care te ameţeşte". El le pune în relief cu un talent superior, şi astfel se pune în rîndul celor mai mari critici ai organizaţiei sociale contemporane.

CRITICII NOŞTRI ŞI NĂPASTA[45]

Drama lui Caragiale *Năpasta* a avut darul să aţîţe un şir întreg de opiniuni diferite, de critici ce au făcut zgomot. Aceasta neîndoielnic se datoreşte talentului şi renumelui pe care-l are Caragiale. Tot aşa de neîndoielnic însă este că *Năpasta* a fost rău primită şi de public şi de critici, reprezentanţii opiniunei publicului nostru. După vorba criticului de la *Adevărul, Năpasta* e o cădere, imensa majoritate a publicului a judecat-o tot astfel, şi afară numai de frumoasa critică a d-nei Sofia Nădejde, unde *Năpasta* e analizată mai cu seamă din punctul de vedere social, şi de două articole ale d-lor Ionescu-Gion şi Iorga toate celelalte sînt contra *Năpastei.* După întîia reprezentaţie a *Năpastei,* publicul ce vine la teatru a judecat-o, a arătat greşelile ei, şi criticii au formulat numai părerile publicului. Acest fapt dă o însemnătate deosebită criticilor *Năpastei,* pentru că ei nu sînt numai cîţiva oameni, ci o majoritate a unei clase întregi. Şi în acest răspuns, ce facem criticilor, avem mai ales în vedere acest fapt însemnat. Pe de altă parte, criticile contra *Năpastei,* scrise şi grăite, au atins un şir întreg de chestiuni însemnate şi nu numai de ordine pur literară, ca atare, dar reprezintă un interes deosebit. Şi tocmai acest interes deosebit ne face să ne oprim cît se poate de mult asupra consideraţiei criticilor.

Acest articol priveşte nu drama *Năpasta,* în privinţa căreia am spus tot ce am avut de zis despre această dramă *, ci priveşte mai ales pe critici şi criticile ce se fac la noi.

*** [Vezi volumul de faţă, p. 328—358.]**

*

Să vedem care sînt acele greşeli care au făcut tema tuturor criticilor.

Acestea sînt : Stratul social descris de Caragiale e fals descris ; ţăranii din *Năpasta* nu sînt ţărani adevăraţi. Intriga dramei e imposibilă ; e imposibil ca o femeie să ia de bărbat pe ucigaşul bărbatului ei dintîi numai pentru ca să se răzbune ; şi mai cu seamă e imposibil ca această femeie să trăiască opt ani pentru acest scop cu ucigaşul bărbatului ei. Anca nu e deloc ţărancă, ea e fină, e cochetă cu Gheorghe, şireată, răzbunătoare, arată perfecta cunoştinţă a sufletului lui Dragomir, pe care-l torturează într-un chip aproape savant. Stările psihice ale lui Dragomir sînt greşite ; acţiunea e fără tărie şi lipsită de logică ; Ion nebunul e introdus de autor ca să dezlege greutăţile acţiunii şi apare ca un *deus ex machina* acolo unde trebuinţa o cere. Sfîrşitul e nelogic. Mai departe urmează însă dezacorduri foarte mari. Aşa, după criticul *Naţiunii* şi după alţii, Ion nebunul e o creaţiune aproape shakespeareană ; după criticii *Adevărului* şi *Arhivei* din Iaşi, nebunul este un nebun convenţional.

In marginile acestui articol vom discuta mai multe dintre aceste păreri. Acum să ne oprim la acelea care sînt comune tuturor criticilor, şi scrise şi nescrise. Mai întîi trebuie să avem în vedere că aci nu avem a face cu observaţiile critice, cu constatarea unor greşeli care, într-un fel ori în altul, există în toate lucrările artistice şi care pot să fie regretabile, şi cu toate acestea lucrarea artistică poate să rămînă o lucrare de mare valoare. Considerată astfel *Năpasta,* eu n-am nimic de zis ; şi eu văd unele neajunsuri pe care le văd şi alţii ; nu dau însă atîta preţ acestor greşeli, nu le cred hotărîtoare pentru valoarea dramei. Pentru criticii de care vorbim însă, aceste greşeli distrug valoarea *Năpastei* ca lucrare literară şi scenică. Aşa, de pildă, după criticul *Adevărului, Năpasta* e o eroare dramatică a unui autor talentat şi o cădere. Acelaşi lucru după criticul *Naţiunii.* După d-l Alexandrescu de la *Arhiva ştiinţifică* din Iaşi, „««Năpasta» e o adevărată năpastă a dramei" ş.a.m.d.

Să examinăm aceste greşeli şi să vedem întru cît sînt adevărate şi, şi dacă sînt adevărate, întru oît sînt hotărîtoare pentru valoarea artistică a piesei. întîia şi cea mai însemnată greşeală ce o găsesc *Năpastei* e că stratul social descris, ţărănimea, e fals descris ; că tipurile ţărăneşti din *Năpasta* nu sînt ţărani. Această greşeală implică o mare parte din celelalte greşeli, cum e falsitatea tipului Ancăi, fineţea, deşteptăciunea ei, spiritul de răzbunare îndelung hrănit şi chibzuit...

Aceia care critică pe Caragiale că a înzestrat pe ţărani şi pe ţărance cu nişte simţăminte pe care nu le au nu spun însă care sînt acele simţăminte speciale pe care le au ţăranii, care sînt simţămintele omeneşti ce le lipsesc... Nu e întîiaşi dată cînd criticii noştri neagă ţărănimii simţămintele omeneşti. în privinţa frumoasei nuvele din viaţa ţărănească *Sultănica* a lui Delavrancea, realiştii noştri critici au zis asemenea că Sultănica e o fată sentimentală de la oraş, dar nu o fată de la ţară, care, în locul Sultănicăi, ar da cu barda în capul înşelătorului ei, dar nu s-ar istovi în remuşcări de conştiinţă. In privinţa *Năpastei,* iată ce zice talentatul nuvelist Gr. Alexandrescu în critica tipărită în *Arhiva ştiinţifică...* şi unde sînt însemnate, în cîteva cuvinte, vederile clasei superpuse asupra simţămintelor ţărăneşti : „La ţară, ţăranul are un singur răspuns la toate întâmplările : «Aşa i-a fost scris, aşa i-a fost dat», cu această credinţă nestrămutată se naşte, cu această filozofie se expune la toate pericolele vieţii şi moare liniştit fără a căuta nici răzbunare, nici motive de ordine mai înaltă, mai impersonală, care să-1 conducă la aşa ceva". Aşadar, ţăranului, drept orice simţămînt şi complex de simţăminte, îi slujeşte fraza : „Aşa i-a fost scris" şi ţărancei fraza : „Ce pot face eu, cap de femeie?" Iată dar toată ţărănimea, cu toate simţămintele ei, redusă la două fraze ; iată un popor prefăcut în manechin, care moare liniştit, n-are motive de ordine impersonală, nu se gîndeşte la răzbunare. Şi, dacă aceste cuvinte sînt zise de un om generos şi cu idei înaintate, aşa, în treacăt şi fără a le da însemnătatea ce le dăm noi, ele exprimă însă perfect de bine părerile surtucarilor noştri asupra ţărănimii.

Se înţelege că ţăranul n-are vreme de vorbă multă. Mizeria îngrozitoare, toată istoria dureroasă a ţărănimii,

1-a învăţat să fie avar de vorbe în general şi mai cu seamă avar de vorbă cu surtucarii. Se înţelege că cele mai felurite simţăminte ţăranca le va exprima prin fraza : „Ce pot face eu, cap de femeie ?" Dar cînd o fată de ţăran repede barda în capul aceluia care a înşelat-o, cînd ţăranca exprimă cîteodată un şir întreg de simţăminte printr-o frază : „Ce pot eu, cap de femeie ?", această frază, această bardă repezită, sînt puse în mişcare de un complex întreg de simţăminte, de multe ori pe atît de complexe pe cît şi de bogate şi adinei. Pe un surtucar obişnuita scurtime a frazei, brutalitatea faptului poate să-1 înşele asupra multiplicităţii motivelor, asupra adîncimii simţămintelor ce prezida la săvîrşirea faptului ori la pronunţarea frazei. Pe un artist însă nu. El trebuie să se uite adînc în sufletul omului pe care îl descrie, să priceapă şi să simtă ceea ce simte eroul său şi să exprime aceste simţăminte prin vorbele potrivite pentru eroul său. Aceasta e tocmai îndatorirea unui artist dacă el nu e un fotograf-realist-meşteşugar. Ce dramă ar fi aceea în care ţăranca, eroina, în loc să-şi expună toate simţămintele ei, ar repeta : „Sînt cap de femeie" sub cuvînt că acestea sunt fraze tipice ţăranilor. Se înţelege că ţăranii nu se explică cu mtonoloage, dar în general oamenii nu se explică prin monoloage, şi acesta nu e unicul fapt prin care drama se îndepărtează de la strictul natural. Dar vor zice unii: „Sîntem de acord, artistul trebuie să arate simţămintele şi ciocnirea simţămintelor eroilor săi şi de aceea e obligat de multe ori să alerge la expediente convenţionale, mai cu seamă la teatru. Aşa e ; însă noi negăm că ţăranii ar putea să aibă acele simţăminte cu care i-a dotat Caragiale. Altceva sîntem noi, cei de la oraş, noi avem, în adevăr, simţăminte rafinate prin viaţa de oraş, prin cultură, prin civilizaţie, simţămintele noastre sînt complexe, motivele acţiunilor foarte variate, pasiunile noastre multiple ; dar la ţăran de unde toate aceste sentimente complexe ?" Surtucarilor care ţin în asemenea limbagiu — şi noi de nenumărate ori l-am auzit după apariţia *Năpastei* —, ţăranii le-ar putea răspunde prin superbul monolog al lui Shakespeare, monolog prin care Shylock răspunde veneţienilor : „Sînt jidan ; dar oare jidanul n-are ochi ? Oare jidanul n-are mîni, organe, proporţiuni, sensuri, afecţiuni, pasiuni ? Nu se hrăneşte el oare cu aceleaşi alimente, nu e rănit cu

aceleaşi arme, supus aceloraşi boale, lecuit cu aceleaşi mijloace, încălzit şi răcit de aceeaşi vară şi de aceeaşi iarnă ca şi creştinul? Dacă ne împungeţi, oare nu sîngerăm? Dacă ne gîdiliţi, nu rîdem? Dacă ne otrăviţi, nu murim? Şi dacă ne batjocoriţi, nu ne vom răzbuna?" Pricina care face pe surtucarii noştri să nu priceapă într-atîta pe ţăran este aceeaşi care făcea pe veneţieni să nu priceapă pe jidani, şi anume spiritul de castă, deosebirea de clase. Orăşenii, surtucarii aşa-numiţi culţi şi civilizaţi, se deosebesc de ţărani prin port, prin felul vieţii, mai cu seamă prin interesele de clasă, prin cultură, încît aceste deosebiri de clasă în capul omului aşa-numit civilizat cîte puţin fac să se înrădăcineze ideea că el e o fiinţă cu desăvîrşire superioară, că el şi ţăranul sînt două specii zoologice deosebite. Declinaţiunile latine şi grece, cu care ne tîmpesc la şcoală, dau surtucarului o părere atît de mărită de propria lui inteligenţă încît el nici nu pricepe cum s-ar putea, spre pildă, da votul universal mojicului, care n-a învăţat declinaţiunile greceşti. Răsuciri de mustaţă înaintea unei domnişoare la un bal, trimiterea unor bilete parfumate, care se încep cu cuvintele „angel adorat", dau surtucarului o opinie aşa de mare despre simţirile şi sentimentele lui încît e surprins cînd un artist, ce s-a uitat adînc în inima ţăranului, arată că simţirile ţăranului sînt de multe ori mai bogate şi mai adînci decît ale lui. Ţăranul nu vorbeşte mult, viaţa lui, plină de suferinţe şi dureri, îl face tăcut, îl face foarte puţin expansiv, aşa încît cu un singur cuvînt, cu un semn de multe ori indiferent arată furtuna ce bîntuie sufletul lui. Iar surtucarul înstrăinat de ţărani prin haina nemţească, prin declinaţiuni greceşti şi, mai cu seamă, prin interese de clasă, în această avariţie de cuvinte, în aceste gesturi indiferente, vede nesimţibilitatea ţăranului. Ni se va zice poate că această chestiune trebuie să rămînă în litigiu, pentru că noi vom susţinea una, protivnicii noştri alta, şi acordul nu va putea fi stabilit decît atunci cînd se va studia mai bine şi mai adînc viaţa ţărănească. Nu sîntem deloc de această părere, pentru că de pe acum avem pentru zisele noastre dovezi puternice, de neînlăturat. Cînd auzim pe surtucarii noştri vorbind de ţărani s-ar crede că noi, surtucarii, în simţăminte ne deosebim de ţărani tot atîta pe cît ne deosebim de neozeelandezi. Ca să ne deosebim

însă aşa de mult de ţărani, ar trebui să ne deosebim tot atît de mult ca organizaţie fiziologică şi psihologică. Insă organizaţia fiziologică şi psihologică a noastră şi a ţăranilor e aceeaşi, şi dacă ne deosebim, doar într-atîta întru cît în general se deosebesc indivizii aceleiaşi naţiuni între ei. Nimeni nu va nega că dacă vom lua un fiu de ţăran de la vîrsta de zece ani şi-l Vom învăţa la şcoală ei va ajunge un surtucar, ca şi noi toţi, prin simţăminte ca şi prin inteligenţă, ceea ce ar fi imposibil dacă fondul organizaţiei noastre şi a ţăranului ar fi deosebit. Se înţelege că felul vieţii, deosebit la amîndouă aceste clase, va face să difere întrucîtva şi în privinţa simţămintelor, şi mai cu seamă în manifestarea acestor simţăminte ; fondul însă va rămîne acelaşi. Odată însă ce vom admite că este totuşi o deosebire între simţămintele clasei ţărăneşti şi orăşeneşti — deşi nu atît de radicală pe cît o cred surtucarii noştri —, o întrebare trebuie să ne punem, şi anume ca să vedem în ce sens e această deosebire, în al cui folos şi în a cui daună este ea.

Surtucarul fără multă bătaie de cap e convins că deosebirea e în folosul său şi măreşte această deosebire pînă într-atîta încît, după cum am văzut, ai crede că ai de-a face pe de o parte cu europeni, iar pe de alta cu neozeelandezi. Surtucarii noştri îmi vor permite să nu împărtăşesc deloc optimismul lor de clasă, şi pentru aceasta am cuvintele mele foarte puternice.

In adevăr, care sînt acele manifestări ce ne zugrăvesc simţămintele unei naţiuni ori ale unei clase dintr-o naţiune? E arta ei, e în primul rînd poezia ei. Bogăţia, adîncimea, complexitatea simţămintelor pot să fie judecate după manifestaţiunile poetice. Să comparăm dar în privinţa aceasta pe surtucarii noştri cu ţărănimea noastră. Poporul nostru muncitor a creat acel monument superb şi genial care se cheamă poezia populară. In aceste poezii, poporul şi-a pus toată inima, tot sufletul lui. In aceste poezii, el a întrupat simţămintele sale de iubire, de ură, de vitejie, de răzbunare, de adîncă admiraţie pentru frumuseţile naturii. O întreagă gamă a feluritelor simţăminte omeneşti în toată varietatea lor e întrupată în aceste poezii, cu un vers frumos, cu o limbă admirabilă, cu o adîncă sinceritate de simţămînt şi cu imagini superbe, nepieritoare. In poezie, ca şi în artă în generaL

se întrupează însă personalitatea artistului; aceasta e adevărat pentru orice poezie, e adevărat şi pentru poezia populară. Simţămintele dar, atît de variate, atît de bogate, atît de adînci şi puternice din poeziile populare, sînt simţămintele adînci, bogate, variate şi puternice ale acelui artist genial anonim care se numeşte poporul. Dar surtucarii ce au produs ? Doi poeţi mari, morţi de curînd, dintre care unul, Alecsandri, a devenit mare tocmai prin aceeea că a cules poeziile populare şi s-a pătruns de ele ; altul, Eminescu, care asemenea a fost pătruns de poeziile populare pe de o parte, iar pe de alta de poezia şi cultura europeană ; apoi cîţiva poeţi de talent ce aparţin uneia sau alteia din categoriile sus-pomenite. încolo o mulţime întreagă, o mulţime mare de poetaşi, care versifică, fabrică la poezii în care nu ştii ce să admiri mai mult : nulitatea formei, lipsa de simţăminte sincere ori nulitatea fondului. Dacă poeţii populari în marea lor majoritate ne-au lăsat o moştenire, care va fi totdeauna fala literaturii noastre, poeţii surtucari, cu cîteva excepţii, ne lasă o poezie de care trebuie să roşim.

Este încă o artă prin care oamenii îşi manifestă simţămintele lor — aceasta e muzica. Poporul a creat o muzică populară, în oare iarăşi şi-a pus tot sufletul. în doinele lui se aude ba un plîns de jale al unui om nenorocit, ba un strigăt de desperare al unui om robit şi apăsat. în alte bucăţi muzicale se aud izbucniri de o veselie nebună, prin care, pentru o clipă măcar, el vrea să uite, caută să-şi alunge toate grijile şi durerile. Ce au creat surtucarii faţă cu această muzică populară ? Mai nimica original ori lucrări inspirate de muzica populară. Aşadar, ca manifestare artistică a simţămintelor, poporul nu numai că nu stă mai pe jos decît surtucarii noştri, ci chiar, în unele privinţe, mai sus. Prin urmare, cum se explică această opinie prea mare ce au surtucarii despre propriile lor simţăminte şi o opinie atît de dispreţuitoare despre simţămintele ţărănimii ? Se explică prin deosebirea de castă, prin deosebirea de clasă, care face să pricepem mai bine pe un american ce aparţine clasei noastre decît pe un ţăran care e concetăţean al nostru, dar care face parte din altă clasă.

Dacă ne-am oprit aici atît de mult e din pricină că această chestie are, în general, şi o mare însemnătate

politică şi socială pentru ţara noastră, şi o mare însemnătate din punctul de vedere literar, anume că : nepriceperea, dispreţul către ţăran nimiceşte în germeni chiar posibilitatea creării unei literaturi din viaţa ţăranului nostru. Această chestiune are pentru noi, în sfîrşit, şi o însemnătate imediată. Nepriceperea simţămintelor ţărănimii noastre a fost una din pricinile de întîia mînă care a[u] făcut să cadă *Năpasta.*

împreună cu prejudiciile [prejudecăţile] de clasă că ţăranul nostru e nesimţitor ori că simţămintele lui sînt foarte puţin variate, puternice şi bogate cad şi o mare parte din observaţiunile făcute lui Caragiale şi care au hotărît soarta *Năpastei.*

Al doilea fapt care asemenea a avut o hotărîtoare influenţă asupra căderii *Năpastei* este priceperea greşită a realismului în artă în general şi a realismului în producţiunile dramatice în special. în criticile scrise şi vorbite, fiecare găsea o altă greşeală : ba cutare lucru e chiar imposibil în realitate, nu e real; ba cutare nu e natural. Iar criticul de la *România* s-a întrecut pe el însuşi făcînd următoarea observaţie monumentală. Vorbind de învăţătorul Gheorghe şi de declaraţia ce i-o face Ancăi, că dacă nu-l iubeşte va pleca din sat, criticul zice : „Este un simplu şurup ca să vadă dacă într-adevăr femeia îl iubeşte sau e hotărît în adevăr să se ducă ? *Şi, dacă e hotărît, cum putea el să facă asta cînd era învăţător în sat ?* Cînd scriem o piesă cu pretenţie naturalistă, trebuie să ţinem seamă de toate circumstanţele secundare, să nu trecem peste ele, căci azi trecînd peste una, mîine peste alta ajungem iar să punem pe scenă simple pasiuni, iar nu oameni în care sînt încarnate acele pasiuni. Ca să plece un învăţător dintr-un sat, trebuie să ceară permutarea de la Ministerul Instrucţiunii, să i-o aprobe şi, cînd i-a aprobat-o, nu poate să-şi ia deodată seama zicînd : nu mă mai duc. Desigur că d. Maiorescu, care a aplaudat aşa de mult piesa d-lui Caragiale, s-ar fi făcut foc, pe cînd era ministru, dacă găsea pe vreun poznaş de Gheorghe trăind în realitate, fie şi într-un sat de munte".

Mă mir cum criticul de la *România* nu i-a cerut lui Gheorghe şi bilet de identitate, şi foarte rău a făcut

Caragiale că n-a căpătat pentru Gheorghe al său un act de permutare de la Ministerul Instrucţiunii Publice î Trebuie să spunem drept că această observaţie e unică în felul ei în criticile trecute, prezente şi viitoare poate ale ţării noastre. Dar faptul că în cererea de realism se poate ajunge la o aşa absurditate e foarte caracteristic, şi arată cît de prevăzători, cît de prudenţi trebuie să fim în această privinţă. Criticii n-ar trebui să uite că realismul şi naturalismul artistic e totdeauna relativ, niciodată absolut. Arta, imitînd şi reproducînd natura, niciodată nu poate să reproducă întocmai. Aceia care au citit articolul întîi din acest volum * o ştiu aceasta. Un sculptor e fatal obligat să facă oameni din alt material de cum îi face natura, el e fatal obligat să facă oameni de piatră ori de metal, pe cînd natura îi face de carne şi de oase. Un pictor face oamenii în culori ş.a.m.d. Toată arta dar se depărtează într-un fel ori în altul de natură şi e numai relativ naturală. Şi numai în marginile acestei realităţi poate să fie vorba de arta idealistă, simbolică, naturalistă. Aşa, de pildă, un sculptor mistic şi simbolist din evul mediu ar face o statuă cu un piept imposibil de uscat, o faţă cum nu se vede niciodată în viaţa reală şi această statuă, după ideea artistului, va trebui să reprezinte ideea renunţării la bunurile lumeşti, ideea ascetismului. Un sculptor naturalist va face un corp omenesc frumos ca formă, anatomiceşte adevărat ca proporţiuni, un corp care în acest sens există ori poate să existe în natură. Amîndoi pictorii, deopotrivă, nu sînt perfecţi naturalişti pentru că oamenii lor sînt de piatră, nu de carne şi oase. Ceea ce e adevărat pentru sculptură e adevărat pentru toate artele în general, e adevărat prin urmare şi pentru toate felurile de producţiuni literare. Ceea ce însă e evident în sculptură nu e tot atît de evident şi în literatură. In sculptură, o artă relativ simplă, sînt evidente marginile fatale ale *nenaturalismului* dacă putem să ne exprimăm aşa. în literatură însă — arta cea mai complexă dintre toate —, aceste margini sînt departe de a fi tot atît de clare. Marginile permise, care sînt necesare şi de dorit naturalismului, în literatură e o chestiune aşa de complexă, atît de încurcată, mai cu

* [Voi. II din *Studii critice;* vezi volumul de faţă, p. 247—278.]

seamă prin polemică, încît, desigur, nici vorbă nu poate fi de a o trata pe larg în acest articol. Aici vom spune numai cîteva cuvinte în ceea ce priveşte arta dramatică.

în arta dramatică, marginile *nenaturalismului* fatal sînt mai mari decît în alte producţiuni artistice, e un şir întreg de convenţiuni care nu există în alte genuri literare. Trebuie de observat cerinţele scenei ; drama ori comedia trebuie să fie numai aşa de mare încît reprezentarea ei să nu treacă peste trei sau patru ore, atît cît poate publicul să stea la teatru ; trebuie să fie împărţită în acte, ca să nu se obosească publicul şi actorii; trebuie să fie jucată de oameni care n-au nimica de-a face cu aceia pe care-i joacă etc. Tocmai aceste margini mai largi ale nenaturalismului, speciale artei dramatice, au făcut pe realiştii prea zeloşi să predice ori să prezică dispariţia artei dramatice. Ei uită că nu numai în dramă, dar în orice gen «al artei există o parte a nenaturalismului, într-una mai mult, într-alta mai puţin. Dar dacă marginile nenaturalismului în arta dramatică sînt mai largi decît în alte arte nu înseamnă, bineînţeles, că nu există artă dramatică idealistă —, simbolistă dintr-o parte şi naturalistă din altă parte. Drama poate să fie trezită, scrisă pentru dovedirea unei anumite teze ; personagiile lucrării dramatice pot să fie organele vorbitoare ce rostesc anumite monoloage trebuitoare pentru dovedirea unei anumite idei. în altă lucrare dramatică, personagiile pot să fie numai simbole ; ele nu se reprezintă pe sine înseşi, ci simbolizează nişte idei ori simţăminte abstracte, în altă lucrare dramatică, personagiile sînt personificarea tuturor virtuţilor şi viciilor posibile, care niciodată nu pot să se întîlnească în acelaşi om fiindcă nu pot să existe oameni nici absolut virtuoşi, nici absolut vicioşi. Toate aceste lucrări, în toată varietatea lor, vor fi în domeniul artei idealiste, simbolice. Dimpotrivă, la lucrările dramatice naturaliste, personagiile nu se reprezintă pe ele înseşi, ca oameni vii. Cutare ori cutare personagiu din dramele lui Shakespeare nu personifică cutare ori cutare simţămînt. Romeo nu personifică iubirea, Othello gelozia ; Hamlet meditarea şi nehotărîrea, ci sînt oameni vii, dintre care unul iubeşte cu tot focul unui tînăr de douăzeci de ani, altul e gelos cu toată furia şi bestialitatea moştenită, altul e un om nehotărît, un caracter meditativ — şi aşa mai departe. Această identitate între

personagii şi între ceea ce trebuie să reprezinte e, după cum am zis într-un alt articol, semnul de căpetenie al naturalismului. Dar, deosebind astfel naturalismul şi idealismul, noi nu trebuie să uităm că spiritul omului vieţuitor nu se conduce de clasificările noastre mai mult ori mai puţin artificiale, şi de aceea sînt o mulţime de producţii artistice pe care n-am şti în ce categorie să le punem. Şi, afară de aceasta, înăuntrul fiecărei categorii sînt deosebiri multiple. Aşa, de pildă, să luăm arta dramatică naturalistă. Aicea sînt posibile şi există chiar un şir întreg de deosebiri. A le cerceta pe toate nu e scopul acestui articol; aici atragem luarea-aminte asupra acelor deosebiri care ne interesează imediat. Artistul poate să-şi aţintească toată băgarea de seamă, tot talentul la zugrăvirea unor anumite simţăminte şi la ciocnirea tragică a acestor simţăminte. Aceste simţăminte el le va insufla unor oameni vii, care îl interesează mai cu seamă din punctul de vedere al unui anumit simţămînt ori al unei ciocniri de anumite simţăminte, lăsînd în urmă celelalte particularităţi ale individului zugrăvit, celelalte semne caracteristice de naţie, de clasă ori zugrăvind aceste semne numai într-atîta întru cît sînt trebuitoare pentru scopul său principal. Pe de altă parte se poate ca un artist să aibă în vedere mai cu seamă toate particularităţile individuale, toate semnele tipice de naţie, de clasă ale personagiilor ce zugrăveşte. Dramele în genul întîi se numesc în general drame psihologice, dramele de genul al doilea — drame de moravuri. Se-nţelege, după cum am zis mai-nainte, spiritul creator natural se conduce prea puţin de clasificaţiile noastre 'artificiale. Producţiunile artistice sînt aşa de complexe încît niciodată nu încap perfect în cutare ori cutare categorie. De aceea nu există, şi nici nu pot să existe, nici drame curat psihologice, nici curat de moravuri. După cum poţi să zugrăveşti particularităţile individuale, moravurile unei clase fără a zugrăvi simţămintele şi ciocnirea lor, tot aşa, într-o dramă naturalistă, nu poţi să zugrăveşti adîncile simţăminte omeneşti şi ciocnirea lor fără ca întotdeauna să nu reeasă particularităţile individuale, particularităţile clasei şi naţiei din care fac parte personagiile zugrăvite. Aici însă nu poate fi vorba decît de grad, ca mai la toate clasificările artistice.

Dacă vom întreba acuma în care categorie se poate pune drama *Năpasta,* atunci vom putea răspunde că face parte din categoria întîia.

După cum am zis în articolul nostru despre *Năpasta,* Caragiale a întrupat în ea un şir întreg de simţăminte şi de ciocniri de ale lor. Aceste simţăminte le-a întrupat în oameni vii, şi oamenii vii aparţin unei anumite naţiuni, unei anumite clase; şi oamenii lui Caragiale aparţin României şi clasei ţărăneşti.

Dar Caragiale, cum sînt toţi scriitorii categoriei întîia, n-a vrut să ne zugrăvească ţărănimea cu toate deosebirile ei de clasă, cu toate calităţile şi viciile ei; el n-a vrut să ne zugrăvească clasa ţărănească, după cum Ostrovski a zugrăvit negustorimea rusă şi după cum el însuşi ne-a zugrăvit mica burghezie în *Noaptea furtunoasă;* ci Caragiale a vrut, o zicem încă o dată, să ne arate mai ales ciocnirea dramatică a unor 'anumite simţăminte omeneşti, în acest caz, ceea ce putem să-i cerem e : ca oamenii, în care el îşi întrupează anumite simţăminte şi ciocnirea lor — dacă sînt luaţi dintr-o anumită clasă —, să fie verosimili, posibili, să nu ne lovească simţămîntul verosimilităţii. Ceea ce trebuie să cerem în acest caz e ca drama să nu contrazică toate semnele caracteristice individuale şi de clasă ale personagiilor, nu însă ca să le pună în evidenţă —, ceea ce e însărcinarea lucrărilor dramatice naturaliste de categoria a doua.

Să luăm acuma în cercetare greşelile de căpetenie ce se impută lui Caragiale. Caragiale, zice d-l Alexandrescu, „a înlăturat una din cele mai întîi cerinţi ale dramaturgiei moderne, de a scoate în relief un moment psihic din viaţa unei pături sociale a timpului cînd a fost concepută. Atunci se arată autorul de talent cînd ştie ca, prin un fapt reprezentat pe scenă, să releveze o întreagă mişcare de moravuri, o evoluţie socială, o cerinţă a timpului, în fine filozofia păturei descrise". Este adevărat. Sînt de acord că Caragiale n-a făcut-o, sînt asemenea de acord cu d-l Alexandrescu în ceea ce priveşte marea însemnătate a lucrărilor dramatice de acest gen. Aceste drame sînt drame de moravuri, pe cînd Caragiale a scris o dramă psihologică. Caragiale n-a dat şi

nici n-a vrut să dea altceva decît ceea ce ne-a dat. D-l Alexandrescu are drept să-şi spună părerea de rău că scriitorii noştri nu scriu lucrări literare care ar da fizionomia morală şi psihică clasei ţărăneşti în toate particularităţile ei; în privinţa aceasta sîntem de acord, dar, expunîndu-şi părerea de rău în ceea ce atinge părţile ce nu le-a făcut Caragiale, d-l Alexandrescu ar trebui să cerceteze aceea ce a făcut. Domnia lui, împreună cu mai toţi criticii *Năpastei* au criticat nu aceea ce a fost făcut, ci aceea ce ar trebui să se facă. Ei au criticat o lucrare dramatică ce face parte din categoria întîia, punîndu-i cereri care pot să fie puse numai unei lucrări de categoria a doua. Ori poate d-l Alexandrescu crede că numai dramele de felul acestora care pun în lumină fizionomia complexă a unei clase sociale sînt preţioase, pe cînd acelea care se ocupă mai ales cu ciocnirea adîncilor sentimente omeneşti n-au nici o valoare ? Dar atunci ar trebui distruse, ca neavînd nici o însemnătate artistică, o bună parte din marile producţiuni dramatice ! Alte observaţii sînt mai tot aşa de întemeiate şi tot aşa se evaporează la lumina cîtorva adevăruri dobîndite. Aşa, de pildă, toate observaţiile în ceea ce priveşte imposibilitatea simţămintelor complexe ale ţăranilor sînt fără temei dacă vom admite că ţăranul are simţăminte tot atît de adînci şi complexe ca şi noi, ceea ce cred că este evident după cele spuse mai înainte.

Ori să luăm o altă observaţie făcută iarăşi de cea mai mare parte a criticilor. Acţiunea, zic ei, e încurcată, trasă de păr, Ion nebunul apare totdeauna *unde* trebuinţa o cere pentru a descurca lucrurile. De ce, zice un critic, a fugit Ion de la ocnă ? — .pentru că i-a trebuit autorului ; de ce a înnemerit tocmai la circiuma lui Dragomir ? — pentru că fără aceasta n-ar putea să urmeze drama ; de ce se omoară ? — pentru că astfel se dă prilej Ancăi să se răzbune etc. Iar criticul de ia *România,* ducînd acest „de ce" pînă la absurd, zice : „De ce tocmai nebun să fie acela care a fost osîndit pe nedrept, căci s-au văzut destui oameni, în asemenea condiţii, care n-au înnebunit ?" Cînd auzi toate aceste curioase întrebări, îţi vine de la început a crede că Ion e un american din New York adus înadins la Corbeni pentru a dezlega greutăţile acţiunii dramatice. Dar cînd te gîndeşti, începi să te miri de critici, nu de Caragiale.

Ion nu e străin de dramă, el face parte indispensabilă din concepţia dramei, el e un membru nedespărţit de dramă, corp din corpul ei. Ce mirare dar că toată viaţa lui în dramă e hotărîtoare pentru acţiunea ei ? Ce mirare e că Ion, care a fost prins şi torturat pentru un omor făptuit la Corbeni, după ce scapă de ocnă şi rătăceşte pe drumuri, halucinat, mergînd după veveriţa trimisă de Maica Domnului, se întoarce în acele locuri unde a fost făcut omorul ? Mai curînd ar fi de mirat dacă s-ar fi îndreptat în altă parte. Şi în general vorbind : ce sens au toate aceste întrebări ? Este oare o singură dramă în lume căreia nu i s-ar putea face aceleaşi întrebări, găsind aceleaşi şurupuri ?

Greşeala cea mare a criticilor *Năpastei* e că, exagerînd naturalismul şi realismul în artă, ei, în adevăr, ajung nenaturalişti, idealişti. Numai în drame nenaturaliste fiecare personagiu avea o însărcinare definită în acţiune, cercuită de la început, regulată prin anumite legi, nu lăsa loc la nici o întîmplare. Şi, din contra, lucrările naturaliste prin aceea, între altele, produc iluzia realităţei că introduc întîmplări ca un element hotărîtor în viaţa personagiilor, care întîmplări sînt un element hotărîtor în viaţa fiecărui om. Să se gîndească fiecare dintre cititorii noştri la una din mulţimea întâmplărilor ceva mai însemnate din viaţa lui şi va vedea cum scoţînd acea întîmplare toată viaţa lui şi a oamenilor cu care e legat s-ar fi petrecut cu totul altmintrelea. Şi cu atît mai mult întâmplările trebuie să joace un rol mare într-o lucrare artistică cu cît în ea sînt luate numai acele întîmplări, mici ori mari, care au o influenţă hotărîtoare asupra vieţii eroilor dramei. Viaţa omenească e un lanţ de întîmplări, în care întâmplările trecute au o influenţă asupra celor prezente şi cele prezente hotărăsc pe cele viitoare. Scoţînd o întîmplare din acest lanţ, toate cele ulterioare se vor modifica. Iar criticii lui Caragiale, scoţînd o întîmplare din şirul celor desfăşurate în dramă şi văzînd că fazele ulterioare se modifică, găsesc că aceste schimbări sînt tocmai o dovadă că întâmplarea scoasă n-a fost decît un şurup în acţiune, un *deus ex machina.*

Ceea ce, în adevăr, trebuie să cerem e ca acele întîmplări să fie posibile, să nu contrazică caracterul personagiilor şi să fie necesare pentru dramă, pentru acţiunea ei. Dar aş dori şi eu să ştiu de ce adică ar fi impo-

sibil ca Ion să fi nimerit în casa lui Dragomir ? Dacă ar fi nimerit la Stan ori la Bran, ar fi mai posibil ? Şi nu s-ar putea oare face şi atunci aceeaşi întrebare ? Cît despre condiţia necesităţii unei întîmplări în acţiunea dramatică, apoi ea mai cu seamă se dovedeşte prin aceea că scoţînd această întîmplare toate întâmplările ulterioare se modifică. O întîmplare ce nu e necesară în dramă, în acţiunea dramatică, dacă o scoţi nu modifică întru nimica mersul ulterior al acţiunii dramatice *. Aşadar, aceea ce slujeşte ca dovadă naturalismului şi logicii în acţiune e luat de criticii noştri realişti prea zeloşi ca dovadă a nenaturalismului şi a lipsei de logică în acţiune.

Să vedem acuma acea greşeală care, după mai toţi criticii, e aproape hotărîtoare pentru *Năpasta.* E vorba de Anca. Cum se poate, ziceau criticii, ca o femeie, şi mai cu seamă o ţărancă, să se mărite cu ucigaşul bărbatului ei pentru a se răzbuna, şi încă să trăiască opt ani de-a rîndul cu el ?

Să vedem şi noi dacă faptul căsătoriei şi traiului Ancăi cu Dragomir e o aşa de mare absurditate încît să compromită toată piesa. De la început însă trebuie să prevenim pe cititorii noştri că noi personal n-am fi făcut această discuţie ; personal credem că într-o dramă psihologică, ca a lui Caragiale, trebuie studiată mai cu seamă ţesătura psihologică, simţămintele şi ciocnirea lor. întru cît priveşte posibilitatea cutărui ori cutărui fapt, trebuie numai atunci de discutat cînd întâmplarea e cu desăvîrşire imposibilă. Eu deci, care nu văd această imposibilitate în ceea ce priveşte căsătoria şi traiul Ancăi cu Dragomir, n-aş face aceste cercetări dacă n-aş fi nevoit de alţii care au făcut atîta caz de măritişul Ancăi. Să vedem dar mai de aproape despre ce e vorba. Cu acesta ocazie se vor lămuri şi alte întîmplări ale acţiunii. Un an după uciderea lui Dumitru, Dragomir vine la Anca şi-i cere să fie nevasta lui. Anca nu-l iubeşte pe Dragomir ; are chiar un resentiment surd în contra lui ; are bănuieli pe care singură nu le-ar putea explica ; resentimente mărite încă prin faptul că o cere în căsătorie prin tonul cu care a cerut-o ; dar ea totuşi se duce după el. Pentru

*** De altmintrelea, o întîmplare de prisos din punctul de vedere al acţiunii poate fi necesară în alt sens.**

ce ? — pentru că, cam în felul acesta şi fără iubire se mărită o mare parte dintre femeile de pe la sate şi din oraşe. Anca e văduvă, starea văduvelor în general nu e de invidiat, la ţară mai cu seamă această stare e nesuferită, „doar nu va văduvi o femeie toată viaţa" ; tot trebuie odată să se mărite ; de ce să nu se ducă după un tînăr voinic şi care ţine la ea? Şi Anca se mărită cu Dragomir fără să-l iubească, cum se mărită atîtea femei la ţară şi la oraşe. După căsătorie, viaţa, cum era şi de aşteptat, între Anca şi Dragomir ajunge tot mai rea şi mai rea pentru mai multe pricini neînlăturabile Dragomir nu putea să trăiască bine şi liniştit cu Anca, cu toate că a iubit-o, pentru că în ea avea înaintea ochilor o -dovadă vie a crimei sale, care i-a furat pentru veci odihna sufletească. Afară de aceasta, Dragomir şi Anca sînt caractere cu totul deosebite. Dragomir e un om blînd, bun, iertător, deşi iritabil, moale ; Anca e o femeie rea, cicălitoare, vindicativă, hotărîtă, mai mult încă rea decît hotărîtă, şi în astfel de împrejurări, fie şi la ţară, viaţa casnică nu poate fi decît un iad. Anii trec, şi împreună cu ei creşte, pe de o parte, nemulţumirea şi iriîabilitatea lui Dragomir, pe de alta, ura Ancăi. Şi această ură ajunge cu atît mai mare, cu cît an cu an se întăreşte în sufletul ei ceea ce fusese o bănuială inconştientă. Şi cu cît creşte ura ei pentru Dragomir, nemulţumirea şi nenorocirea casnică, cu atît creşte mai mult şi dorul de Dumitru, cu atît mai mult îi pare că viaţa cu Dumitru ar fi [fost] fericită ; şi cu cît îi pare că ar fi iffoslf^ fericită cu Dumitru, cu atît creşte ura pentru Dragomir, pe care tot mai mult şi mai mult începe să-l bănuiască că el e ucigaşul. Aşa trec opt ani, şi în vremea aceasta ura pentru Dragomir ajunge la culmea ei, bănuiala e pe-ăproape să ajungă o certitudine, şi Anca, sub îndemnul acestor două sentimente, se hotărăşte să omoare pe Cragomir întrebuinţînd, ca armă a răzbunării, pe Gheorghe, învăţătorul din sat, care s-a amorezat de ea. în aceste momente se începe drama lui Caragiale. Dragomir şi Gheorghe citesc gazeta, de unde află că Ion nebunul, osîndit pe nedrept pentru crima săvîrşită de Dragomir, a fugit de la ocnă. Citirea excită grozav toate simţămintele de frică şi de remuşcare ale lui Dragomir. El se irită grozav împotriva Ancăi şi se dă pe faţă şi mai mult; iar Anca,

sub impulsul erescînd a două simţăminte, ura şi bănuiala, hotărăşte să-l omoare chiar în această noapte prin Gheorghe şi de aceea face toate pregătirile pentru aceasta. Gheorghe pleacă. Anca începe să se îndoiască de Gheorghe că ar fi în stare să săvîrşească o aşa faptă, ca uciderea lui Dragomir. In vremea aceasta vine Ion nebunul, fugit de la ocnă, care-i dă Ancăi încredinţarea şi mai mare că Dragomir e ucigătorul, şi care fapt aţîţă încă mai mult sentimentele vindicative ale Ancăi. Turbată de ură şi mînie, îi vine o dorinţă trecătoare : să omoare singură pe Dragomir, care doarme în odaia de alături. Dar a ucide un om, şi mai cu seamă ca o femeie să-şi ucidă bărbatul, nu e acelaşi lucru cum e de a-l tortura puţin cîte puţin cu focul lent al dojenilor, aluziilor, cicăliturilor răutăcioase de tot soiul. Şi ea nu se hotărăşte să-l omoare, zicînd că nu vrea să moară Dragomir, aşa, în somn, neştiind cine îl omoară, şi anume pentru ce trebuie să moară. Şi aceasta e perfect în caracterul Ancăi, în caracterul unei femei eminamente rele. Adevărul e că, rea cum este ea, tot n-ar vrea să-l omoare pe Dragomir ori în genere n-ar vrea să-l omoare cineva. Pentru a omorî un om din răzbunare se cere o hotărîre deosebită, acea hotărîre pe care o dă forţa şi siguranţa de sine. Şi Anca n-are nici forţă pentru a lovi şi a curma o viaţă, nici generozitatea de a o curma. Cînd cineva se răzbună contra unui om omorîndu-1, apoi îi curmă nu numai viaţa, dar şi suferinţele. Anca ar dori să-i curme viaţa, d'âr n-ar dori să-i curme şi suferinţele. Iată pentru ce ea nu-l va omorî, şi iată pentru ce ea nu lasă nici pe nebun să-l omoare. In schimb, ea începe iarăşi să-l tortureze evocînd spectrul mortului, punîndu-1 faţă în faţă cu Ion nebunul, năpustind pe nebun asupra lui şi în urmă, prilejul înfăţişîndu-i-se, îl dă pe mînile justiţiei pentru ca să ispăşească şi el o crimă pe care n-a făcut-o pentru o crimă pe care a făcut-o. Şi astfel ea se răzbună, aşa cum e potrivit cu caracterul ei, nu omorîndu-1 şi curmîndu-i împreună cu viaţa şi suferinţele, ci trimiţîndu4 de la tortura de-acasă la tortura de la ocnă. Şi înainte de a-l da justiţiei omeneşti ea îi scoate cu cleştele mărturisirea, că el a ucis şi cum 1-a ucis, şi într-un monolog ea îşi varsă tot focul spunîndu-i o frază atît de caracteristică pentru ea care a ridicat însă mirarea multor critici, îndrumîndu-i pe o cale greşită. După ce-l

face să-şi mărturisească vina, ea-i spune că 1-a bănuit chiar de pe cînd a cerut-o de nevastă şi că de aceea chiar 1-a şi luat, pentru a-1 aduce aici. De aci mirarea criticilor despre care am, vorbit mai sus. Este însă evident că această frază face parte din întregul arsenal de fraze cu care ea-1 tortureazä şi-şi varsă focul. Pentru a mări încă efectul trădării şi al răzbunării, ea-i otrăveşte cu această frază pentru totdeauna amintirea celor opt ani de conviețuire.

Toţi cei opt ani, în care trebuie, desigur, să fi avut momente bune şi paşnice, despre care Dragomir putea să-şi aducă aminte cu bucurie — deoarece Dragomir iubeşte pînă la urmă pe Anca —, toţi sînt otrăviţi prin această frază, care-i spune un adevăr îngrozitor pentru el, anume că femeia pe care el a iubit-o nu numai cînd a aflat că el e ucigaşul, 1-a urît şi 1-a trădat, ci opt ani, ceas cu ceas, clipă cu clipă, la toate întâmplările vieţii, el a avut lîngă dînsul o femeie care îl ura, îl trăda şi-i pregătea pieirea.

Se înţelege că ea însăşi nu-şi dădea perfect seamă de însemnătatea şi de multiplele motive psihice care i-au dat naştere. Ea spune aşa precum o îndeamnă ura, setea de răzbunare şi mulţumirea de a şi-o vedea aproape săvîrşită. Caragiale, cînd a scris această frază, simţea că Anca în aceste împrejurări trebuie să zică această frază. De ce ? Poate nici el nu-şi dădea seama. Era datoria criticilor ca, luînd în cercetare tot caracterul Ancăi şi toate împrejurările, să arate ce însemnătate înfiorătoare are această frază mică şi neînsemnată. Criticii însă, care — în loc de a cerceta caracterele, pricinile acţiunii, simţămintele şi ciocnirea lor — au examinat mai cu osebire intriga din punctul de vedere al posibilităţii, au înţeles fraza *ad litteram* şi numai în ceea ce priveşte intriga. Atunci s-au pus pe mirat; unde s-a mai văzut o femeie care să se mărite cu ucigaşul bărbatului şi numai după bănuială ? Desfid, zice un critic, pe oricine să-mi găsească în orice literatură o aşa femeie. De altmintrelea, dacă obiecţiile se vor reduce la adevărata lor valoare, atunci şi noi găsim unele neajunsuri. Aşa sînt de acord că ar fi fost mai bine dacă intriga era înjghebată altfel. Îmi pare că ar fi fost mai potrivit dacă Dragomir ar fi luat pe Anca mai tîrziu decît la un an după omor, de pildă după şase ani, şi astfel drama ar ff

putut să se înceapă tot cu un an înainte de termenul prescripţiei — fiindcă tocmai acest termen l-a făcut pe Caragiale să-şi înceapă drama nouă ani după săvîrşirea crimei — şi, făcînd aşa, toată intriga ar fi cîştigat în verosimilitate. Asemenea, cred, după cum am spus în articolul despre *Năpasta,* că sfîrşitul ar putea să fie altmintrelea, adică Dragomir să ispăşească crima săvîrşită, dar nu crima pe care n-a săvîrşit-o. Drama e prea scurtă, aşa încît uneori seamănă cu o schiţă dramatică, şi de aceea nu sînt peste tot motivate cu destulă putere acţiunile eroilor. Acest din urmă neajuns a dat naştere la multe neînţelegeri. De asemenea, timpul în care se petrec atîtea întîmplări e prea scurt — o singură noapte.

Dar, dacă cred că toate acestea, altfel făcute, ar fi fost mai bune, nu vreau să înţeleg că aşa cum sînt la Caragiale ar fi absurde, imposibile. Deloc ;'ce nu se poate întîmpla în realitate ! în realitate se întîmplă lucruri pe care cea mai bogată fantezie n-ar putea să le inventeze, dar cred că dacă Caragiale ar fi înlăturat aceste neajunsuri intriga ar fi fost mai logică şi ar produce întru cîtva o mai mare impresie asupra publicului.

Am vorbit pînă acum de obiecţiile critice care sînt comune şi criticilor şi unei mari părţi din publicul spectator. Să cercetăm acum acele vederi critice care sînt individuale, originale. Acum, nu demult, a apărut în *Revista politică* din Suceava, retipărit în *Lupta,* un articol lung al d-lui Adolf Last şi care articol are toate aparenţele unei critici originale şi, după cum se va vedea, este în adevăr foarte original. Toate criticile, zice domnia-sa, făcute pînă acum au fost făcute dintr-un punct de vedere greşit; fiecare critic a fost condus de spiritul de „şcoală" de magistri în literatură, şi de aceea *Năpasta* a fost criticată, însă pînă acum „n-a fost apreciată încă". Aceasta voieşte s-o facă d-l Last apreciind *Năpasta* dintr-un punct de vedere nou. „Şi credem — zice d-l Last .— v că nu numai I că] voi ajunge la rezultate noi, dar şi [că] voi pune în evidenţă cu mai multă preciziune şi claritate aceea ce a fost deja spus pînă acuma".

D-l Last zice că va căuta să afle concepţia primă a piesei *Năpasta,* să afle ceea ce a vrut să facă Caragiale,

ideea întîia a dramei, acţiunea dramatică în simplicitatea ei primitivă ; şi pe urmă va compara aceea ce a vrut să facă poetul cu aceea ce în adevăr a făcut. Astfel se vor arăta părţile bune şi rele ale creaţiei artistice, se va lămuri şi lumina ceea ce a fost zis de alţi critici pînă acuma. De la început chiar trebuie să mărturisim că punctul de vedere de la care pleacă d-l Last e prea şubred, terenul prea puţin sigur şi chiar periculos. Deşi e foarte important de a afla concepţia primă, dar e foarte greu a face o critică plecînd de la acest unic punct de vedere. Ceea ce e şi mai însemnat e ca să nu se facă, bineînţeles, o greşeală în înţelegerea concepţiei prime a autorului. O greşeală în această privinţă, mai cu seamă cînd se dă acestei concepţii prime acea însemnătate pe care i-o dă d-l Last, ajunge fatală pentru întreaga critică. Cum vedem, punctul de vedere de la care pleacă d-l Last e foarte periculos pentru că e destul o greşeală pentru a preface în praf toată lucrarea. Insă, drept vorbind, toate metodele de critică sînt aşa de puţin sigure încît aceasta nu e mai rea decît altele, deci să nu prejudecăm şi să vedem ce a făcut d-l Last. Consecvent cu metoda domniei-sale, d-l Last începe prin a preciza care este concepţia primă a *Năpastei.* „O femeie care-şi pierde bărbatul iubit prin pasiunea criminală a unui alt bărbat, pe care nu-l iubeşte ; care-l bănuieşte pe acesta din urmă de săvîrşirea crimei şi se mărită după dînsul numai pentru a găsi elemente de întărire a credinţei, mijloace de a se convinge de aceea ce bănuieşte şi a răzbuna apoi acest fapt criminal, care i-a răpit tot ce-i era scump în viaţă". După d-l Last, acesta e gîndul primordial al lui Caragiale, aceasta a vrut să reprezinte mai cu osebire în drama *Năpasta,* aceasta a fost concepţia primă a dramei. Această concepţie primă îi stoarce d-lui Last cuvinte nemăsurate de laudă : concepţia e adîncă, poetică, mare, shakesperiană. Dacă vă întrebaţi însă, cu mirare, de ce atîtea laude pentru un simplu fapt, că un autor *a vrut* să reprezinte răzbunarea unei femei, ce-şi răzbună uciderea bărbatului ei, d-l Last răspunde că face aceasta pentru că aici e vorba de un simţămînt omenesc ce nu piere, ce nu atîrnă de modă, de un simţămînt vecinic. Şi, afară de aceasta, acest simţămînt e moral, altruist în cel mai mare grad. O femeie — Anca — care pentru a răzbuna pe bărbatul ei ucis jertfeşte tot, toată

viaţa ei, pînă şi simţămintele ei intime, ajungînd femeia ucigaşului, această „abnegaţiune perfectă de propria sa persoană, vieţuirea exclusivă afară de sine", toate acestea sînt altruiste, morale, poetice, moderne în cel mai mare grad, şi tocmai acestei concepţii, atît de morală, Caragiale datoreşte laudele ce le-a primit de la critici.

Aşa zice d-l Last, iar noi zicem că tot ce zice d-lui în această privinţă, de la cel dintîi pînă la cel din urmă cuvînt, sînt false, fundamental false.

Şi mai întîi de toate e, după opinia noastră, fals pricepută de d-l Last ideea primă, concepţia primă a autorului. D-l Caragiale n-a vrut să ne zugrăvească mai cu seamă simţămintele de răzbunare ale unei femei, al cărei bărbat a fost ucis, ci simţămintele de .remuşcare şi de frică ale unui om care a ucis şi care ispăşeşte crima' făptuită, ceea ce am explicat în articolul' nostru despre *Năpasta.* Personagiul principal e dar Dragomir ; Anca şi Ion nebunul sînt personagiile secundare, care pun în mişcare simţămintele de remuşcare şi de frică ale lui Dragomir, manifestîndu-şi, totodată, şi propriul lor caracter Şi simţăminte. Aceasta am lămurit-o iarăşi în articolul meu despre *Năpasta.* Să presupunem însă că „concepţia primă" dată de d-l Last ar fi tot aşa de adevărată pe cît e de greşită. Ar urma oare că e sublim de morală şi altruistă ? — Ferească sfîntul ! A întrebuinţa toate puterile, toate gîndurile şi simţămintele pentru a ucide un om, fie el chiar ucigaşul unei fiinţi scumpe, e imoral în cel mai mare grad ; se înţelege, cîteodată pînă şi crudul act al uciderii, pînă şi arhiruşinoSul fapt, pentru o femeie, de a-şi da trupul unui bărbat pe care nu-l iubeşte poate să fie moral. Astfel e Iudita, care ajunge amanta lui Olofern pentru a-l ucide. Dar Iudita îşi jertfeşte toate simţămintele şi viaţa pentru a ucide pe tiranul poporului, pentru a-şi libera poporul, dar nu pentru a răzbuna un amant, şi numai mărirea scopului — liberarea unui popor — face morală conduita imorală a Iuditei, uciderea şi trădarea lui Olofern. Dar ce ar justifica, din punctul de vedere moral, purtarea Ancăi, darea trupului ei unui ucigaş ? Ce ar putea preface trădarea şi uciderea în fapte morale, altruiste, mai cu seamă altruiste, din punctul de vedere modern ? Care e acel fapt, acel motiv, acel scop mare care ar preface faptele arhiimorale în

fapte ideal de morale? Setea de răzbunare? Dar cum poate un sentiment crud, moştenit din vremile sălbăticiei, uîi sentiment el însuşi imoral, să aibă o putere neînţeleasă de a preface fapte arhiimorale în fapte ideal de morale ? Şi ceea ce poate şi mai straniu e că răzbunarea, care e un fapt imoral tocmai după concepţiile sociologice şi criminaliste moderne, pentru d-l Last e morală, mai cu seamă după concepţiile moderne. Asemenea e lucru greşit cînd domnia-lui zice că moralitatea acestei concepţii geniale şi altruiste a făcut pe critici să laude Năpasta. Cu totul contrariu : criticii, care au înţeles tot aşa de greşit ca şi d-l Last concepţia primă a d-lui Caragiale, i-au făcut o învinuire din imoralitatea Ancăi; iar criticul de la *Adevărul* zicea că toată răzbunarea este ceva nefiresc, monstruos, chiar că desfide pe oricine să găsească în vreo literatură europeană un aşa monstru moral. Cum vedem, critica d-lui Last dă, în adevăr, rezultate noi foarte originale şi cu totul neaşteptate. Dacă d-l Last e original în stabilirea metodei şi a punctului de plecare pentru critica d-sale, apoi e tot atît de original şi în aplicarea metodei d-sale. După ce d-sa stabileşte o *proprie concepţie primă,* d-sa de la această concepţie primă trage un plan pentru o dramă aşa cum ar fi trebuit să fie avînd în vedere această concepţie primă. In urmă măsoară, cu planul unei drame făcut de d-sa, drama lui Caragiale şi unde nu se potriveşte d-sa găseşte că Caragiale a greşit.

Poate să-şi închipuiască cineva ce critică va fi aceasta. Aşa, de pildă, în ceea ce priveşte acţiunea din *Năpasta,* d-i Last judecă cam astfel : concepţia primă a dramei e o femeie care vrea să-şi răzbune bărbatul şi, bănuind pe Dragomir, se mărită cu el pentru a se convinge şi pe urmă a-şi răzbuna [bărbatul]. Care trebuie să fie planul acţiunii potrivit cu o aşa concepţie ? — Trebuia ca Anca să strîngă tot mai multe dovezi, bănuielile să crească împreună cu ura contra lui Dragomir, şi cînd bănuielile ajung apogeul lor şi ura atinge culmea ei, atunci Anca trebuie să lucreze răzbunîndu-se. Astfel, acţiunea ar fi mers tot înainte, pas cu pas, pînă ar fi ajuns la dezlegare. Acesta e planul unei acţiuni pentru o dramă schiţată de d-l Last. Caragiale a scris însă o dramă proprie, a sa, şi care se cheamă *Năpasta.* D-l Last, aplicînd planul d-sale *Năpastei,* vede cu mirare că nu se potriveşte.

Mai întîi, acțiunea dramei se începe opt ani după măritare, astfel că noi nu sîntem de față la bănuielile crescînde ale Ancăi. Cînd se începe drama, Anca e aproape convinsă, deci ea trebuie să lucreze. Şi ea lucrează hotărînd ca prin Gheorghe să ucidă pe Dragomir, şi astfel acțiunea face un pas înainte ; dar pe urmă planul e părăsit — deci acțiunea face un pas înapoi; în urmă Anca se hotărăşte să-l ucidă ea pe Dragomir — deci, zice d-l Last, acțiunea face un pas înainte ; dar Anca părăseşte şi acest plan şi începe iarăşi să tortureze pe Dragfomir pentru a se asigura cu totul de nevinovăția lui — deci acțiunea nu numai că face un pas înapoi, ci ajunge iar la început. D-l Last, care pricepe acțiunea dramatică nu complexă şi fără nici *o* regulă, cum se şi petrece în viață, ci matematiceşte, exactă, rectilineară, care trebuie să se mişte după comanda: „Drepți, înainte-marş !", ca soldații, se miră şi face aspre mustrări lui Caragiale pentru aceste şovăieli. Acțiunea, zice d-sa, e lipsită de fermitate, şovăielnică...

Ion nebunul iarăşi nu putea încăpea în planul făcut de d-l Last, şi de aceea regretă că d-l Caragiale l-a introdus pe Ion în dramă. E adevărat, zice d-l Last, că scenele între nebun şi Dragomir, confruntarea lor etc. sînt scene cu o psihologie adîncă şi adevărată, scene de maestru, şi ne pare bine că putem şi noi să fim aicea de aceeaşi părere cu d-l Last. Dar, după d-l Last, şi aicea e iarăşi un clenci, un neajuns, anume : că scenele nu sînt aşezate la locul lor, că sînt puse la urmă, iar nu la început, după cum ar fi trebuit. Cînd, cu mirare, veți întreba de ce aşa, d-l Last vă va scoate imediat planul d-sale, vă va arăta precis că aşa ar trebui, pentru că aceste scene ridică bănuiala Ancăi pînă la convingere. Creşterea bănuielii însă trebuie să fie la început. Si tot aşa, aplicînd planul d-sale dramei lui Caragiale, d-l Last ajunge la următoarele concluzii : „în rezumat : întâmplarea, ca un element principal de mişcare; lipsă de gradație psihologică, de o parte ; dezvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc, de altă parte ; acțiunea şovăielnică, acțiune ce se înfundă ; şi în fine lipsă de legătură logică în înşirarea faptelor înfățişate. Concepțiune plină de putere adîncă — execuțiune lipsită de energie poetică". Pe româneşte, ar însemna că acțiunea e un talmeş-balmeş. Mai departe d-l Last analizează caracterele întrebuințînd absolut acelaşi metod, adică din concepția primă descoperită de d-sa deduce caracterele, potrivite unei asemenea concepții, în urmă caracterele aşa găsite le compară cu ale lui Caragiale şi dacă nu se aseamănă, le condamnă, bineînțeles, nu pe ale d-sale, ci pe cele ale lui Caragiale. înainte chiar de a începe analiza caracterelor, d-l Last zice că-l exclude de la această analiză pe Ion nebunul. Cînd, înmărmuriți, veți întreba de ce atâta dizgrație pentru un biet nebun, d-l Last vă va răspunde, bazat pe planul dramei hotărît de d-sa, că nebunul n-are ce căuta în dramă, n-are nici un rol în acțiune, el nu pune în mişcare acțiunea şi nu e pus în mişcare de ea. Pe el cel mult îl poate analiza în afară de dramă, ca o creație deosebită. Ca atare, d-l Last găseşte că Ion nebunul e zugrăvit exact, ca dovadă citează o pagină din medicina legală a lui Eduard Hofmann. Criticul de la *România,* pentru acelaşi sfîrşit, a citat cartea doctorului Voisin şi chiar statistica nebunilor. Aşadar, Ion nebunul e descris exact, după d-l Last, dar obiectiv : „Totul e obiectiv, precum e obiectivă descrierea copilului negînditor, descrierea îndeletnicirilor multiple ale animalului domestic — nimic nu e personal. Şi de aceea credem că Ion nu intră în rîndul «persoanelor», că felul de cercetare al acestora nu-i este aplicabil". Şi astfel Ion nebunul, unul din acele creații în care Caragiale a întrupat mai mult simțămînt personal, cea mai personală dintre creațiile de pînă acum ale lui Caragiale n-are, după d-l Last, „nimica personal" (!!!).

Rămîn de cercetat două persoane : Dragomir şi Anca. In privința lui Dragomir, d-l Last spune multe lucruri foarte drepte, ceea ce. arată că, dacă d-l Last n-ar fi întrebuințat un metod atît de fals, ar fi putut, în adevăr, să facă ceva de seamă. Numai la sfîrşitul analizei lui Dragomir, d-sa îşi aduce aminte de calapoadele d-sale şi face o observație : că mai bine ar fi fost dacă Dragomir era un caracter extrem, chiar şi unilateral, pentru că aceasta e mai potrivit cu cerințele dramei. Lasă că, în privința cererii unor caractere unilaterale şi extreme, ar fi încă ceva de zis ; dar chiar de ar fi aşa aceasta ar fi bine pentru o.altă dramă, nu pentru *Năpasta,* unde, tocmai fiindcă Dragomir are un caracter mijlociu, avem o mulțime de efecte dramatice. De ar fi avut Dragomir un caracter extrem, ar fi fost o altă dramă, nu *Năpasta.*

Am ajuns la caracterul Ancăi, principala „persoană", după părerea d-lui Last. Noi ştim de mai-nainte cum trebuie să fie Anca după planul făcut de d-l Last şi după concepţiile d-sale morale. Ea trebuie să fie răzbunătoare, să gîndească numai a-şi răzbuna moartea bărbatului iubit, trebuie să întrebuinţeze mijloace mari, să fie de un eroism ideal şi să jertfească tot pentru răzbunare, toate simţămintele ei trebuie să fie concentrate acolo. Dacă ar fi aşa, dacă ar fi o răzbunătoare ideală, atunci ar fi : „o concepţiune atît de poetică, încît orice om, a cărui simţire nu e stinsă cu desăvîrşire, trebuie să fie mişcat în adîncul sufletului, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată..." Dar Caragiale a avut imprudenţa de a avea propriile sale concepţii, a înţeles pe Anca cu capul său, a simţit-o cu inima sa şi a făcut-o şovăielnică, prefăcută, cutră, laşă citeodată, crudă. Pentru acesta d-l Last iată cum mustră pe Caragiale : „Şi rezultatul : Anca întrebuinţează mijloace mici, începe cu şovăire, înaintează cu laşitate şi sfîrşeşte cu minciuna. Straniu şi regretabil rezultat. Şi dacă n-am avut pentru concepţiune decît accente sincere de laudă şi admiraţie, pentru executarea acestei concepţiuni n-avem destule cuvinte de mirare şi de părere de rău". Comicul acestor observaţii rezidă şi în următoarele. După cum am arătat deja, concepţia despre care ne tot vorbeşte d-l Last nu e a lui Caragiale ; Caragiale a avut cu totul altă concepţie primă, cu atît mai mult nu e al lui Caragiale planul secţiunii şi al dramei trase din acea concepţie. Toate acestea sînt ale d-lui Last. Deci obiecţia din urmă înseamnă, în adevăr, următoarele : „Şi dacă noi, Adolf Last, n-am avut pentru concepţiunea noastră decît accente sincere de laudă şi admiraţiune, pentru executarea însă a acestei concepţiuni a noastre de către d-l Caragiale n-avem destule cuvinte de mirare şi de părere de rău". D-l Last, desigur, n-a gîndit că aceasta urmează neîndoielnic din articolul d-sale. D-l Last îşi sfîrşeşte articolul cu următoarele, care, avînd în vedere spiritul şi metoda matematică a d-sale, trebuie într-o singură frază să conţină judecata întregii *Năpaste;* această frază e : „Şi concluziunea noastră finală : Energie impozantă în concepţiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepţiuni". *Quod erat demonstrandum.* Fiindcă partea întîi a frazei, după cum am văTut, priveşte concepţia d-lui Last, pentru Caragiale rămîne numai partea a doua, adică „slăbiciunea frapantă în execuţiune". Nu-i vorbă, chiar dacă amîndouă părţile l-ar privi pe Caragiale, mare lucru n-ar fi. în adevăr, concepţia primă, despre care vorbeşte d-l Last, e planul întîi, gîndirea primordială a artistului, tema lucrării artistice. Aşa, de pildă : o femeie care jertfeşte tot pentru a-şi răzbuna uciderea bărbatului ei ; o fată care jertfeşte tot, pînă şi simţămintele ei cele mai intime, măritîndu-se cu un om, pe care-l urăşte numai pentru a scăpa de mizerie pe părinţii ei ; un tînăr care îşi jertfeşte toată viaţa, pînă şi iubirea lui, iubita lui, numai ca să rămînă credincios convingerilor sale — şi aşa mai departe. Astfel de concepţii prime, geniale după d-sa, i-aş putea da cîteva duzini pe zi. Totul va depinde de execuţie : pe cînd dintr-o concepţie primă unul va face o capodoperă, altul va face o caricatură. Una din ciudăţeniile criticii d-lui Last e că se entuziasmează aşa înaintea concepţiei prime, ideii prime, gîndului primordial, care nu e altceva decît scheletul intrigii. Dar cîte şi mai cîte ! într-un cuvînt, d-l Last a făcut, în adevăr, o critică foarte originală, prea originală, care răspândeşte lumină, dar nu asupra *Năpastei.*

*

în ceea ce priveşte critica d-lui Alexandrescu de la *Arhiva ştiinţifică* din Iaşi, vom fi mai scurţi, deoarece multe din obiecţiile d-sale le-am analizat deja mai sus. Rămîn încă două obiecţiuni importante pe care le-a făcut domnia-lui *Năpastei,* şi care n-au fost făcute de nici un alt critic. Prima observaţie e în privinţa contrastului în dramă. „Contrastul — zice d-sa — e o condiţiune fundamentală a esteticei, e o condiţiune fundamentală în dramă. Aşa, de pildă, în «Othello» contrastul e natural, se impune, e colosal. Nevinovăţia şi blîndeţea Desdemonei cu gelozia furioasă şi neîntemeiată a maurului, sinceritatea şi buna-credinţă a maurului cu perfidia lui Iago etc..." în *Năpasta* însă, zice d-l Alexandrescu, „nici un contrast, absolut nici unul. Anca, printr-o putere neexplicabilă, predominează pe toţi în scenă, *prin urmare contrast nu poate fi".* Sîntem de acord cu d-l Alexandrescu că contrastul e una din legile fundamentale ale

plăcerii estetice, numai nu sînt de acord că în *Năpasta* nu e contrast. Aceasta e cu desăvîrşire greşit. Dacă d-l Alexandrescu nu l-a găsit, e din pricină că l-a căutat într-un chip foarte unilateral şi greşit. Tocmai dramele nenaturaliste sînt acelea care-şi întemeiau tot dramatismul pe contraste puternice unilaterale, dar neexistente în viaţa reală. Aşa, de pildă : un om groaznic de crud dintr-o parte, {altul] nepomenit de blînd de altă parte ; o cinste personificată dintr-o parte, o necinste fără pereche de alta ; aici o virtute imaculată, acolo un viciu fără cea mai mică urmă de virtute etc. Drama modernă naturalistă însă, fie de moravuri, fie psihologică, se mulţumeşte cu contraste mai mici, dar mai reale. De altmintrelea, noi nu negăm că în viaţa reală nu există şi contraste foarte mari, dar mai niciodată unilaterale. în *Năpasta* e un contrast între caracterul rău şi triumfător al Ancăi şi caracterul mai moale al lui Dragomir; între iubirea lui Dragomir pentru Anca şi ura Ancăi pentru Dragomir; între caracterul mijlociu, moale, nervos al lui Dragomir şi între marea crimă pe care a făptuit-o şi care-l doboară; între blîndeţea şi bunătatea de copil a lui Ion şi cruzimea judecătorilor şi întunecimea groaznicei ocne ; între dorinţa lui Dragomir de a fi fericit, de a scăpa de pedeapsă şi între neputinţa de a-şi atinge voia ; între iubirea Ancăi pentru Dumitru şi trebuinţa de a trăi cu Dragomir ; în sfîrşit, între totalitatea caracterelor, pornirilor, dorinţelor, sentimentelor Ancăi, ale lui Dragomir şi Ion dintr-o parte şi din alta între totalitatea condiţiilor fatale, care-i nimicesc colea pe scenă, înaintea ochilor noştri. Aceste multiple contraste, de care e plină drama *Năpasta,* ca orice dramă naturalistă de talent, nu sînt văzute de către d-l Alexandrescu. Dacă d-l Alexandrescu ajunge pînă a nega cu desăvîrşire existenţa contrastelor în *Năpasta,* pricina e, cum am zis, că a căutat aceste contraste pe o cale foarte unilaterală. Acelaşi lucru trebuie să spunem şi în privinţa obiecţiei a doua, atingătoare de morala dramei. Sîntem de acord cu d-l Alexandrescu cînd zice că morala se impune în dramă. îl credem însă pe d-l Alexandrescu cu totul greşit cînd găseşte imorală *Năpasta.* Pricina greşelii e iarăşi drumul greşit pe care d-l Alexandrescu caută morala în dramă. D-l Alexandrescu judecă astfel: Ion a

fost condamnat cu năpaste — o imoralitate ; Dragomir ucide pe Dumitru — iarăşi o imoralitate ; Anca face o denunţare falsă contra lui Dragomir pentru a se răzbuna— „o imoralitate justificată prin altă imoralitate" ; în sfîrşit, Dragomir, care e asasin, ajunge simpatic, iar Anca antipatică. „Iată dar — zice d-l Alexandrescu — o dramă în care un asasin este bine privit şi devine simpatic, iar morala o triplă imoralitate". După cum vedem dar, d-l Alexandrescu, în loc de a căuta moralitatea, sensul moral al unei opere artistice în simţămintele şi idealurile artistului, întrupate în producţia artistică, in simţămintele şi ideile ce ne sugerează această producţie, caută această moralitate în intriga piesei, în alcătuirea intrigii, în moralitatea ori imoralitatea faptelor ce se comit în piesă. Mergînd consecvent pe acest drum, vom ajunge să învinuim pe Shakespeare pentru toate crimele îngrozitoare ce le înfăptuiesc eroii tragediilor lui. E însă evident şi aproape banal că nu tema morală ori imorală face moralitatea ori imoralitatea producţiei artistice, ci felul tratării acestei teme de către artist. Bunăoară, o temă foarte morală — jertfirea unui părinte pentru fericirea copiilor — poate să facă tema unei opere artistice foarte imorale cînd artistul îşi va bate joc de simţămintele părintelui ce se jertfeşte şi cînd simţămîntul de batjocură îl va sugera publicului cititor ori spectator. în schimb, o temă groaznică de imorală — o crimă crudă şi laşă — poate să facă tema unei opere artistice eminamente morale cînd artistul îşi va exprima simţămintele de groază pentru această crimă şi ne va sugera şi nouă aceleaşi simţăminte de groază. Aşa e în *Năpasta.* Se înţelege că e o groaznică imoralitate tortura şi osîndirea nedreaptă a lui Ion, şi autorul ne sugerează revolta morală contra acestei cruzimi. Se înţelege că e antipatică tortura lentă la care Anca supune pe Dragomir, dar autorul ne sugerează aceeaşi antipatie. Autorul ne sugerează sentimente de simpatie şi compătimire pentru Dragomir, un om ce suferă, şi sentimentul compătimirii pentru un om ce suferă, fie acel om şi ucigaş, e un sentiment eminamente moral. în schimb, pentru crima făptuită, Caragiale ne sugerează scîrba şi groaza care l-a stăpînit pe el cînd a făcut-o centrul şi pricina tuturor nenorocirilor ce se desfăşoară în *Năpasta. Năpasta* conţine dar elementul moral, elementul moralizării în mare

grad. Cînd d-l Alexandrescu dar nu numai că nu găseşte nici un element moral şi moralizator în dramă, ci mai curînd un element imoralizator, atunci greşeala d-sale vine din aceea că a căutat acel element moralizator pe un drum fals şi a fost tîrît la concluziile d-sale de fraze simetrice, ca următoarea : „Morala e o triplă imoralitate".

*

Am zis că, întrebuințînd aceleaşi mijloace critice care s-au întrebuințat în privința *Năpastei,* adică ridicarea unor greşeli secundare la rangul de greşeli hotărîtoare, căutarea lor cu orice preț, întrebuințarea metodelor înguste şi unilaterale, se poate reduce la nulitate orice producție artistică. Pentru dovedirea acestor cuvinte şi pentru dovedirea şi mai mare a falsității metodei întrebuințate, vom aplica acelaşi mod de a critica celui mai genial scriitor dramatic naturalist, Shakespeare, şi anume celei mai geniale creații a sale, *Hamlet.* Se înțelege, noi nu voim a compara *Năpasta* cu *Hamlet,* ci voim a dovedi că cu metoda criticilor noştri putem preface în praf nu numai talentoasa dramă ori schiță dramatică a lui Caragiale, ci chiar colosala operă a genialului Shakespeare. Această critică a lui *Hamlet* voi face-o în spiritul şi mai cu cuvintele* criticilor noştri. Totodată găsesc de prisos a mai adăuga că nu împărtăşesc deloc cele ce voi spune mai jos.

*

Intriga în *Hamlet* e luată din cronicile Danemarcei din timpurile eroice. Stratul social însă descris de Shakespeare numai a danezi din timpurile eroice nu seamănă. Un om de stat ca Polonius ori un filozof sceptic ca Hamlet era tot atît de posibil la danezii de pe atunci cum ar fi la pieile roşii din America. In *Hamlet* însă e zugrăvit stratul social din Englitera contemporană lui Shakespeare. însă această purtare prea liberă cu cronicile Danemarcei nu e aşa de importantă ca altele. Aşa, de pildă, în cronicile Danemarcei se vorbeşte de o regină

*** Acolo unde cuvintele sînt chiar citate *mot ă mot,* le pun în ghilimele. Bineînțeles că unele cuvinte sînt schimbate, aşa : Anca în Hamlet ori Gertrude, România în Danemarca etc.**

Gertrude care era tiranizată de bărbatul ei urîcios şi rău şi de aceea s-a aliat cu fratele bărbatului ei. Acesta din urmă ucide pe fratele său, se aşază pe tronul lui şi se însoară cu complicea sa. Aici totul e logic şi foarte posibil. Dar la Shakespeare e cu totul altmintrelea. Bătrînul Hamlet, bărbatul Gertrudei, e un rege majestuos, cu părul ca la Hyperion, cu capul lui Jupiter ; Claudius, ucigaşul său, e urît. Mai mult, Hyperion seamănă cu [un] satir, decît regele Hamlet cu Claudius. Şi acest rege frumos iubea atît de mult pe nevasta lui încît nu dădea voie vîntului să-i atingă fața ; o iubea atît de mult încît ieşea din mormînt de a doua oară ca să ceară fiului său ca să fie mai gingaş cu mă-sa. Şi regina Gertrude, care are un bărbat aşa de frumos, aşa de iubitor, cu care are deja un fiu de 20 de ani, pe care îl iubeşte fierbinte ca mamă, se face complicea lui Claudius pentru a omorî pe bărbatul ei şi ajunge nevasta ucigaşului. Este aceasta posibil ? Este serios ? Şi aceasta nu e unicul caz. Aşa, de pildă, în ***Richard al III-lea*** e următoarea scenă : Frumoasa Lady Anne merge după convoiul funerar al socrului ei, regele Henric, ucis de Gloucester. Acelaşi Gloucester a ucis cu trei luni înainte pe bărbatul Annei, pe prințul Eduard, cel mai bun şi mai frumos dintre prinți, cel mai iubitor şi mai iubit bărbat. Convoiul se opreşte. Soseşte ucigaşul Gloucester, şchiop, ghebos, uscat, oribil monstru moral şi fizic. Cele mai oribile Westernuri încep să curgă din gura Annei asupra capului lui Gloucester. Ea cheamă pe Dumnezeu, pe diavol, pămîntul chiar ca să răzbune uciderea soțului şi a socrului ei. Gloucester îi zice că dacă a ucis a făcut aceasta pentru că o iubeşte. La această declarație de amor, ea-l scuipă între ochi, dorind ca scuipatul ei să se prefacă în venin şi să-l otrăvească pe el, care e un „bucătoi de carne monstruos şi diform". După o jumătate de ceas de vorbă, Anne primeşte un inel de la Gloucester, ca să-l poarte ca suvenir de la el, îi predă cadavrul socrului ei şi în curînd se mărită cu acest „bucătoi de carne odios şi diform", se mărită cu ucigaşul bărbatului ei iubit. Este aceasta serios ? „Cum ? este firesc, este omenesc ca o femeie să se căsătorească cu acela care e asasinul bărbatului ei iubit ?" „Să meargă pînă la riscul de a fi mama copiilor acestui asasin ? Autorul a inventat ori a luat dintr-un roman oarecare o monstruozitate spre a clădi o dramă fioroasă cu

efecte grosolane" (Arutnev). „In orice caz, tipul acestei femei nu e omenesc" (Emil).

Să vedem acuma acţiunea din *Hamlet.* Acţiunea ce încurcată, şovăielnică, lipsită de logică. In adevăr, care a fost concepţia primă, gîndul primordial al autorului ? Un fiu care răzbună uciderea tatălui său, incestul şi trădarea mîne-sa. El e gata să-şi jertfească pentru acest ţel toată viaţa, toate aspiraţiile şi face din această răzbunare singura sa pasiune. „Astfel persoana lui Hamlet nu mai e în joc, sufletul lui a murit deodată cu fericirea lui, şi nu e fericirea lui proprie în chestiune, nu e satisfacţiunea lui proprie la care rîvneşte şi care e motivul acţiunii sale. Singurul gînd careul stăpîneşte e icoana *tatălui* iubit, singura pasiune, răzbunarea contra criminalului, satisfacţiunea ce-^o aşteaptă umbra mortului, care nu mai e în stare de a şi-o lua singur şi al cărui organ a devenit el" (A. Last); „Astfel ideea acestei drame, forma acţiunei, pe care am numit-o primitivă, aşa cum credem^ noi că se va fi înfăţişat dintru-ntîi în cugetul poetului, această idee, de o simplicitate artistică şi de o energie profundă, este cauza laudelor ce le-a primit «Hamlet»" (A. Last). Să vedem care e acţiunea ce trebuie să urmeze din ideea primă a acestei drame. Hamlet bănuieşte pe unchiul său, această bănuială şi ură contra unchiului său trebuie să crească pînă ce bănuiala ajunge o certitudine, ura ajunge o certitudine, ura ajunge la apogeul său, şi atunci el trebuie să „acţioneze" răzbunînd moartea tatălui său. Să vedem acuma cum e acţiunea in drama lui Shakespeare. De la început, Hamlet are bănuieli inconştiente, presentimente, dar ele n-au vremea să crească şi să se dezvolte pentru că, chiar de la început, el află îngrozitorul adevăr chiar de la umbra tatălui său. „Aşadar Hamlet e convins. Consecinţa neevitabilă este că el trebuie să acţioneze. Şi Hamlet acţionează" (A. Last). El jură că va scoate din memoria sa toate gîndurile ; şterge din cartea vieţii toate suvenirile şi înscrie numai numele lui Claudius şi răzbunarea. Logic ar fi dar ca el să acţioneze în această direcţie. In loc de aceasta, el începe să facă aluziuni, să pronunţe fraze amare, să filozofeze asupra nimicniciei lumii, şi atîta tot. Apoi Hamlet pune pe actorii ambulanţi să joace o dramă unde să fie vorba de uciderea unui rege de către fratele său pen-

tru ca astfel, cum zice el, „să surprindă conştiinţa regelui". Parcă Hamlet mai avea nevoie de dovezi! Aicea acţiunea ajunge iar la început, unde putea să fie vorba de întărirea bănuielilor. Scena ou actorii ambulanţi, scena între Hamlet şi mă-sa sînt superbe, măiestre, geniale, „dar regretăm că aceste scene „atît de măiestre sînt răpite de la locul lor natural şi aşezate aiurea într-o megieşie cu totul nepotrivită", locul lor e la început, cînd Hamlet bănuia, atunci se înţelegea să surprindă conştiinţa regelui ; dar cînd era deja convins, din punctul de vedere al acţiunii, ce sens are această scenă şi următoarele ? La urma scenei cu actorii, regele era tulburat, şi Hamlet, urmîndu-1, îl găseşte singur : iată dar cel mai bun prilej de a se răzbuna, de a-l ucide ; dar Hamlet nu-l omoară, invocînd un pretext ridicol, că nu vrea să-i curme zilele cînd el se roagă lui Dumnezeu. „Acţiunea, ajunsă la culmea dezvoltării psihologice, împinsă spre deznodămîntul său fatal, cu toată tăria împrejurărilor premergătoare, acţiunea se opreşte pe loc... Acţiunea este pur şi simplu înfundată" (Â. Last). „Tot efectul e şters, concentrarea a dispărut" *(România).* Pentru ca acţiunea dramatică, aşa înfundată, să nu se sfîrşeaseă, autorul pune pe Hamlet să omoare pe Polonius, ascuns sub perdea şi despre care Hamlet credea că e regele. Ofelia, fiica lui Polonius, de durerea morţii tatălui ei şi a spuselor lui Hamlet că nu-i mai e dragă, înnebuneşte şi se îneacă. „De ice tocmai nebună să fie Ofelia, căci s-au văzut destule fete în asemenea condiţii care n-au înnebunit?" *(România).*

Aceste întîmplări hotărâse toată acţiunea ulterioară. Regele, văzînd că Hamlet ajunge periculos, şi pentru viaţa lui şi pentru a celor dimprejur, hotărăşte să-1 trimită împreună cu Guildenstern şi Rosencrantz în Anglia, cu o scrisoare sigilată, în care era o cerere către Englitera ca să ucidă imediat pe Hamlet. Hamlet pleacă ; dar cum rămîne atunci cu răzbunarea ? In loc ca Hamlet să răzbune moartea tatălui său contra ucigaşului Claudius, Claudius răzbună moartea lui Polonius contra ucigaşului Hamlet. Ce încurcătură ! Şi cum va fi sfîrşitul piesei „ştie Dumnezeu şi Shakespeare". „Acţiunea e oprită cu desăvîrşire, e înfundată pînă într-atîta, că se învederează singurul mijloc de scăpare, — întîmplări neverosimile". Hamlet, pe drum, bănuind că nu e lucru curat,

fură scrisoarea, citeşte cuprinsul, o distruge, pune o altă hîrtie scrisă de el, în care se cere să fie ucişi Guildenstern şi Rosencrantz. Aceasta n-ar putea s-o facă dacă nu s-ar întîmplă să fie la el pecetea regală a tatălui său.

Aşadar, Hamlet nu va muri. Dar fără el cum va merge acţiunea înainte ? El în Englitera, şi ceilalţi în Danemarca ! „Autorul a simţit foarte bine situaţiunea penibilă în care a intrat şi este caracteristic aceea ce face autorul" (A. Last). Pe drumul spre Englitera, vasul pe care e Hamlet e atacat de piraţi ; se încinge o bătălie, şi în ea numai Hamlet e făcut prizonier, fără a fi fost atins, iar ceilalţi pleacă în Anglia. Piraţii îl aduc iarăşi în Danemarca şi, astfel, mulţumită amabilităţii piraţilor, avem iarăşi pe Hamlet în Danemarca şi acţiunea poate să meargă înainte. Hamlet soseşte în Danemarca tocmai cînd se îngroapă Ofelia. Urmează scena de la cimitir, unde Hamlet se înfurie cumplit pe Laert că pentru ce acesta din urmă plînge pe sora sa iubită cînd el, Hamlet, o iubeşte ca patruzeci de mii de fraţi. După aceea regele Claudius, văzînd că altfel nu poate scăpa de Hamlet, convinge pe Laert ca, pentru răzbunarea morţii tatălui său şi înnebunirea surorii sale, să facă cu Hamlet o pârtie [partidă] de scrimă cu o floretă otrăvită, astfel orice zgîrietură va fi mortală pentru Hamlet. Cavalerul Laert primeşte să săvîrşească această mişelie ; Hamlet, neştiind nimic de cursa ce i se întinde, primeşte şi el. Iată dar iarăşi soarta lui Hamlet hotărîtă; el va muri. Dar în acest caz, în loc să fie răzbunat bătrînul Hamlet, va fi răzbunat iarăşi Polonius, de astă dată răzbunat de Laert. Dar cum rămîne cu răzbunarea lui Hamlet ? Cum se va sfîrşi piesa ? „Cu părere de rău trebuie s-o zicem că nici acuma nu sîntem în stare a o spune, n-o ştim nisi noi, nici Hamlet, şi nici autorul, se pare, n-a ştiiît-o" (A. Last).

Pentru a ieşi din încurcătură, intervine o întîmplare şi mai neverosimilă. In focul luptei, Laert şi Hamlet îşi schimbă floretele, şi astfel dar amîndoi sînt răniţi de moarte. Laert, văzînd că maşinaţia infernală s-a întors chiar asupra lui, e cuprins de remuşcare, mărturiseşte tot planul lui Claudius. Hamlet, văzînd că e pierdut, înfuriat, înjunghie pe Claudius ; mama lui Hamlet bea otrava

pregătită pentru Hamlet; astfel Hamlet moare, Laert moare, Claudius moare, Gertrude moare şi tragedia se sfîrşeşte *jante de personnages* *. „In rezumat : întâmplarea ca un element principal de mişcare ; lipsa de gradaţiune psihologică, de o parte ; dezvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc, de altă parte ; acţiune şovăielnică, acţiune ce se înfundă şi, în fine, lipsa de legătură logică în înşirarea faptelor înfăţişate. Concepţiune plină de putere adîncă — execuţiune lipsită de energie poetică" (A. Last).

Dacă trecem acum la examinarea caracterelor, vom găsi aceleaşi greşeli. Să ne mulţumim cu persoana principală, centrală, după care e şi numită piesa — Hamlet.

După ideea dramei, Hamlet e un fiu care răzbună moartea părintelui său şi incestul mamei sale. Pentru aceasta el jertfeşte toate puterile, toată abnegaţia, toate pasiunile. El trebuie să meargă drept către ţel; el trebuie să fie mare, drept, lovind ca însăşi soarta, tare şi neînduplecat ca ea. Chipul părintelui iubit trebuie să-i stea în faţă. Şi el e mare, drept, neînduplecat, trebuie, bineînţeles, să întrebuinţeze şi mijloace mari şi drepte, ca şi ţelul lui moral, altruist şi mare. Aşa e ideea dramei. „E o idee atît de profundă, o concepţiune atît de poetică, încît orice om a cărui simţire nu e stinsă cu desăvîrşire trebuie să fie mişcat în adîncul sufletului său, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată" (A. Last). Să vedem acum ideea în execuţiune. De la început, cînd umbra tatălui său îl cheamă la răzbunare, Hamlet în adevăr strigă că va da sîngele sîngelui său pentru această răzbunare. Dar în curînd uită, nu se ocupă decît cu fraze sceptice, cu aluziuni amare, se jeleşte, se plînge, face filozofie pesimistă, e şovăielnic, invocă argumente ridicole ca să nu execute răzbunarea. In loc de rege, Hamlet din întîmplare omoară pe Polonius, părintele femeii pe care o iubeşte, şi în loc de remuşcare face spirit, înnebuneşte pe Ofelia, fură o scrisoare şi se foloseşte de acest furt ca să trimită pe doi oameni nevinovaţi, Guildenstern şi Rosencrantz, la moarte ; în fine omoară pe ucigaşul părintelui său, dar numai atunci cînd află că Claudius l-a otrăvit printr-o

*** [Din lipsă de personaje.]**

maşinaţie infernală. Hamlet, la urma urmelor, după atîtea şovăieli şi crime, răzbună nu moartea tatălui său, ci propria sa moarte. „Straniu şi regretabil rezultat. Şi dacă n-am avut pentru concepţiune decît accente sincere de laudă şi admiraţiune, pentru executarea acestei coneepţiuni n-avem destule cuvinte de mirare şi de părere de rău" (A. Last).

Dar cel puţin alte cerinţe ale dramei sînt observate ? „Aşa, contrastul în dramă e o condiţiune fundamentală, în «Othello» contrastul e colosal. Nevinovăţia şi blîndeţea Desdemonei cu gelozia furioasă a maurului; sinceritatea maurului, cu perfidia lui Iago" (Gr. Alexandrescu). Dar în *Hamlet* nici un contrast, absolut nici unul. Toţi eroii dramei sînt oameni mijlocii şi de aceea contrast nu poate fi. Toţi sînt, după împrejurări, şi buni şi răi, şi cinstiţi şi laşi, şi dacă ne-ar întreba cineva care dintre ei e mai bun şi cine mai rău, apoi afară de Ofelia ne-ar fi foarte greu să răspundem. Deci absolut nici un contrast. Dar morala, care e absoluta cerinţă a dramei ? Ce morală e în *Hamlet ?* Claudius ucide pe tatăl lui Hamlet — prima imoralitate ; Hamlet, în loc de a ucide pe ucigaşul tatălui său, începe prin a ucide un om nevinovat, pe Polonius — a doua imoralitate; Hamlet trimite la moarte pe Rosencrantz şi Guildenstern —• a treia imoralitate"; cavalerescul Laert, pentru a răzbuna moartea tatălui şi a surorii sale, într-un chip perfid otrăveşte floreta sa pentru a ucide pe Hamlet — „o imoraMtate justificată prin altă imoralitate" ş.a.m.d. în fine, pe cînd răzbunătorul Hamlet prin şovăieli, ucideri... pierde în simpatia publicului, Claudius, care se poartă bine cu toţi ce-i ce-l înconjoară, care iubeşte pe Gertrude, ar dori să cîştige simpatia lui Hamlet şi dacă hotărăşte pieirea lui e numai cînd vede că Hamlet devine un pericol pentru viaţa lui şi a tuturor ce-l înconjoară. Claudius, care e apăsat de remuşcarea crimei comise, e de multe ori mai bine privit * decît Hamlet. „Iată dar o tragedie în care un asasin e bine privit, iar morala o *quadruplă* imoralitate" (G. Alexandrescu). „Şi concluziunea noastră finală : Energie impozantă în concepţiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepţiuni" (A. Last).

*

D-l Alexandrescu sfîrşeşte articolul său cu fraza simetrică care caracterizează foarte bine şi părerea d-sale despre *Năpasta* şi părerea tuturor criticilor, despre care am vorbit mai sus : „Aşadar drama -«Năpasta» este o adevărată năpastă a dramei".

Parafrazînd puţin aceasta, cred că noi, cu mai multă dreptate, am putea zice : Aşadar, drama *Năpasta* a fost o adevărată năpastă a criticilor.

*** Sînt critici care ziceau că, din punctul de vedere moral, preferă tun caracter ca al lui Claudius unui caracter ca al lui Hamlet. Aşa e {sînt] marele critic rus Belinsfei, marele scriitor german Borne etc.**

CAUZA PESIMISMULUI ÎN LITERATURĂ ŞI VIAŢĂ

într-un articol, într-un mic studiu critic e foarte greu a vorbi despre o chestiune însemnată ; sînt neajunsuri fatale care ţin de marginile restrînse ale unui articol. Foarte des se întîmplă să nu fi înţeles aşa cum ai fi dorit pentru că n-ai avut destul spaţiu pentru a-ţi explica gîndirile în toată întinderea lor. De altmintrelea nu e numai scriitorul şi spaţiul restrîns al unui articol care sînt de vină, ci de multe ori e şi nebăgarea de seamă a cititorului. Toate acestea împreună sînt pricina pentru care articolul meu *Decepţionismul...* din volumul întîi * a fost de mulţi înţeles foarte greşit. Aşa, spre pildă, d-l Petraşcu, într-un studiu critic asupra lui Eminescu, zice următoarele : „La noi, d. Gherea crede, *cu siguranţă,* că pricina acestui decepţionism, cum îl numeşte d-sa, ar sta în disproporţia dintre făgăduinţele mari şi actele mici ale revoluţiei noastre de la 1848. Spiritele au fost exaltate mai întîi de vorbe, în urmă deziluzionate de fapte, şi astăzi ele respiră în această deziluzie". Ceea ce pot zice *cu siguranţă* e că d-l Petraşcu nu m-a priceput poate din cauza mea. în orice caz, pentru mine, pricina hotărîtoare a decepţionismului ori pesimismului e alta. în articolul meu *Decepţionismul etc...* am formulat în cîteva rînduri părerea mea asupra cauzei ori cauzelor pesimismului. Şi aceste rînduri, pentru mai mare siguranţă le-am subliniat. Iată-le : „Pricina decepţionismului nostru, a

* [Vezi volumul de faţă p. 43—60.]

decepţionismului poeţilor noştri, obîrşia lui sînt anomaliile societăţii burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizaţiei burgheze".

Acestea sînt, fie zis în treacăt, unicele rînduri subliniate în tot articolul. Pentru mine dar, cauzele pesimismului nu sînt vorbele late, promisiunile şi nerealizarea acestor promisiuni, ci cauza lui e organizaţia socială de azi ori, mai bine zis, anomaliile acestei organizaţiuni. La 1789, -în occidentul Europei, şi la 1848, la noi, s-a desfiinţat o stare de lucruri plină de multe anomalii, nedreptăţi şi mizerii. Această cădere a unei întocmiri rele şi înlocuirea ei prin alta superioară a[u] trebuit să dea naştere la o mulţime de aşteptări optimiste, la iluziuni mari, la un şir întreg de stări sufleteşti care caracterizează optimismul. Asemenea organizaţia nouă, cea burgheză, în dezvoltarea ei şi prin anomaliile inerente ei, a produs amărăciuni, deziluziuni de tot soiul, un şir întreg de stări sufleteşti pe care le numim pesimism.

Aşadar, căderea unei organizaţii rele şi înlocuirea ei prin *o* alta mai bună au fost cauze producătoare şi de optimism şi de pesimism. în amîndouă cazurile, organizaţia socială produce fie aşteptări mari, iluziuni — optimismul, fie deziluziuni — pesimismul. Aşa am gîndit eu şi aşa am scris. Iar d-l Petraşcu şi alţii au înţeles că, după mine, pricina optimismului şi pesimismului la noi n-a fost organizaţia socială, ci aşteptările, iluziunile de o parte, deziluziunile de altă parte. Ar urma dar că eu explic o stare sufletească : pesimismul, prin o altă stare sufletească : deziluziunea, care face parte din pesimism. Dar această boscărie de a preface în cauză hotărîtoare a unei stări sufleteşti o altă stare sufletească înrudită cu cea dintîi, această boscărie o fac, într-un mod inconştient, nu-i vorbă, tocmai aceia în contra cărora a fost îndreptat articolul meu. Pentru unii critici, în adevăr, dezlegarea acestei însemnate chestiuni se reduce, spre pildă, la următoarele : care e cauza pesimismului ? — deziluzia ; care e cauza deziluziunei ? — pesimismul. Contra acestor simplişti am scris tocmai articolul meu precedent*. Cum văd cititorii mei, am fost înţeles tocmai pe dos, şi dacă un scriitor ca d-l Petraşcu m-a înţeles aşa, cu atît mai mult trebuie să mă fi înţeles

* [Decepţionismul în literatura română, p. 43—60.]

greşit alţii. Pentru a nu lăsa loc la nici o confuzie şi pentru că chestiunea în sine e de o mare importanţă, m-am decis să scriu acest articol. Aici *voi* explica mai pe larg şi mai desluşit cauzele pesimismului în literatură şi viaţă.

înainte însă de a trece la cercetarea cauzelor pesimismului, trebuie să ne înţelegem asupra cuvîntului pesimism. După cum am arătat în articolul trecut, definiţiunile date acestui cuvînt sînt atît de nesigure şi de elastice încît după unii ar urma că mai toţi oamenii au fost pesimişti, iar după alţii că pesimist e numai Schopenhauer şi c-nia. Aşa, spre pildă, pentru unii un semn caracteristic al pesimismului e nemulţumirea în privinţa condiţiunilor de trai. De cîte ori un om ce se pfînge de toate mizeriile vieţii sociale n-a fost întîmpinat cu cuvintele : „Eşti pesimist!" Dar nemulţumirea faţă de condiţiunile de trai poate să fie tot aşa de bine semnul unui mare optimism. Aşa, spre pildă, toţi aceia care se luptă pentru transformarea socială, optimişti *par* ea> *cellence,* avînd un ideal frumos în viitor, sînt foarte nemulţumiţi de condiţiunile actuale ale traiului omenesc. Cu cît idealul ce le luceşte în viitor e mai frumos, cu atît condiţiunile prezente de trai le par mai odioase, şi critica făcută de aceşti optimişti mizeriilor vieţii actuale va fi mai amară decît a pesimiştilor. Iată dar o nemulţumire care devine semnul optimismului, nu al pesimismului. Vina multor greşeli în ce priveşte găsirea cauzelor hotărâtoare ale pesimismului stă în metodele greşite întrebuinţate pentru căutarea acestor cauze şi în metodele greşite întrebuinţate în general pentru lămurirea pesimismului. Aşa unii caută să se lămurească în privinţa sensului cuvîntului *pesimism,* trag din el toate concluziunile logice, construiesc astfel un pesimism ori un pesimist ideal în capul lor, pe urmă cu abstracţiunile din capul lor ei caută să lămurească pesimismul din viaţa reală. Cu alte cuvinte, ei nu deduc sensul cuvîntului din viaţa reală, din analiza vieţii reale, ci sensul vieţii reale îl deduc din sensul cuvîntului, aşa cum le pare lor acest sens. Dar fiindcă fiecare om poate, în cîtva, altmintrelea să priceapă cuvîntul pesimism, de

aceea vor fi mai tot atîtea pesimismuri cîţi oameni sînt. Alţii nu cad în această greşeală. Ei întrebuinţează un metod ştiinţific întru atîta întru cît caută să se lămurească în privinţa pesimismului din viaţa reală, din istoria omenirii. Dar mulţi dintre aceştia din urmă cad în altă greşeală. Ei studiază pesimismul la felurite epoci, caută ce are comun pesimismul tuturor epocilor, pe urmă, cu acest rest comun la toate, ei vor să caracterizeze pesimismul fiecărei epoci în parte. Aşa, spre pildă nemulţumirea în privinţa condiţiunilor vieţii va fi comună tuturor epocilor pesimiste, deci caracteristica pesimismului modern va fi nemulţumirea. Aceasta e tot aşa de absurd după cum ar fi dacă cineva, voind să caracterizeze organizaţia socială a Engliterei moderne, spre pildă, ar căuta ceva comun tuturor organizaţiilor sociale, începînd de la comunele primitive ale barbarilor pînă la societatea burgheză modernă. Pe urmă, cu acest rest comun tuturor organizaţiilor sociale, ar dori să caracterizeze organizaţia modernă a Engliterei. în acest caz, ceea ce ar caracteriza organizaţia modernă a englezilor ar fi : convieţuirea pe acelaşi teritoriu. Aici, în acest articol, ne vom feri de aceste greşeli. Aici noi nu vom cerceta un pesimism abstract ori pesimismul comun tuturor popoarelor şi epocilor istorice *, ci pesimismul în societatea noastră modernă, acela al societăţii burgheze contemporane nouă. încă de o greşeală trebuie să ne ferim aci. Mai toţi care scriu şi vorbesc despre pesimismul unei epoci nu iau în băgare de seamă deosebirile de clasă. Privind o societate ca un organism solidar şi armonic, pentru ei pesimismul unei clase, [al] unei. părţi a societăţii e o dovadă că toată societatea e cuprinsă de pesimism. Aceasta insă e foarte greşit. Societatea pînă acuma n-a fost niciodată un organism armonic, ea a consistat din clase ce se luptau între ele. Aşa fiind, pesimismul ce a cuprins o clasă nu servă deloc de dovadă că toate celelalte clase sînt pesimiste. Mai curînd contrariu. Aşa, de pildă, sfîrşitui veacului al XVIII-lea şi începutul veacului al XlX-lea

*** Cercetarea elementului pesimist comun tuturor epocilor istorice poate fi foarte interesantă în multe alte privinţe, şi e chiar interesantă pentru/ priceperea pesimismului, dar acest rest comun, după cum am zis, nu poate fi întrebuinţat pentru) caracterizarea pesimismului unei epoci speciale, mai ales al epocii noastre moderne.**

a[u] fost o epocă optimistă pentru burghezime şi pesimistă pentru feudali, care şi-au găsit un interpret genial în Chateaubriand. în vremea noastră putem vorbi de pesimismul unei părţi din clasele de sus şi de pesimismul proletariatului intelectual, [al] profesiunilor aşa-numite libere. Ar fi absurd însă a vorbi despre pesimismul ţărănimii ori chiar despre pesimismul muncitorilor industriali. Fiindcă în acest articol va fi vorba despre pesimismul contemporan, special epocii noastre, trebuie să dăm o caracteristică cît de mică a pesimismului modern. Bineînţeles că despre o caracteristică completă nici vorbă nu poate fi; aici poate fi vorba numai de cîteva trăsături caracteristice. Pesimismul modern e un degenerat nervoziceşte, e un enervat. Acesta e principalul semn fiziologic (patologic) al lui. In legătură cu această degenerare şi slăbire nervoasă e slăbirea voinţei. Pesimistul modern are o voinţă slabă, o disproporţie mare între voinţă şi inteligenţă. Criticii francezi nu degeaba îl numesc pe pesimistul modern *un impuissant.* Cu această enervare şi slăbire a voinţei sînt în legătură toate celelalte semne distinctive ale pesimismului, anume : melancolia, blazarea, dezgustul de viaţă şi alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice.

„Pesimismul este întrucîtva sugestiunea metafizică, zămislită de neputinţa fizică şi morală. Orice conştiinţă a unei neputinţe dă naştere unui dispreţ nu numai de sine, dar chiar de lucruri, dispreţ care la unele spirite speculative se preface în formule *a priori.* Se spune că suferinţa amărăşte, aceasta însă e şi mai adevărat în ceea ce priveşte neputinţa" (Guyau, *Uirreligion de Vavenir,* p. 406).

„în toate experienţele asupra somnambulismului, neputinţa dă naştere dezgustului. Pacientul căruia i s-a pricinuit neputinţa de a atinge un lucru dorit îşi explică lui însuşi această neputinţă căutînd lucrului oarecare caractere respingătoare şi de dispreţuit. Totdeauna dăm o explicaţie obiectivă restricţiei voinţei noastre, în loc de a căuta o explicare subiectivă. Odată porniţi pe această cale, somnambulii, dacă ar fi în stare, ar merge, desigur, pînă a-şi dura un sistem metafizic, aceasta pentru a da dreptate stării lor subiective. Pesimismul e poate tot astfel la început : un punct de vedere individual, stăpînit de

sentimentul subiectiv de neputinţă" (Guyau, *Uirreligion...,* p. 407).

Pesimistul modern, prin această lipsă de voinţă şi încă prin o relativă nesinceritate, se deosebeşte, de pildă, de pesimistul ascet din veacul de mijloc. Acesta din urmă a fost sincer. Socotind că viaţa e o mizerie, el o distrugea prin schingiuirea în tot felul a corpului; pentru aceasta însă trebuie voinţă şi sinceritate mare de convicţiune. Pesimistului modern îi lipseşte, într-un grad mai mult ori mai puţin, şi una şi alta. Susţinînd că viaţa e o mizerie ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viaţă, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. între două orgii, pesimistul modern va scrie un tratat filozofic ori o poemă unde va blestema iubirea şi plăcerile sexuale şi va arăta nemernicia lor. Avînd o voinţă slabă, lipsit de puterea de a lupta contra loviturilor ce i le dau împrejurările vieţii, el va primi aceste lovituri fără a lupta contra lor şi astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid, vanitos şi *reflexiv.* La el se face un obicei de a nu riposta contra loviturilor soartei, de a nu reagisa [reacţiona] contra mediului înconjurător. Expansiunea forţelor psihice, neputîndu-se cheltui în afară, se va concentra înăuntrul omului. Omul se va adînci tot mai mult în sine, se va observa mereu, va observa cele mai mici mişcări ale inimii şi ale gîndirii sale. Această excesivă preocupare de sine e eminamente egoistă, dar acest egoism nu exclude o mare simţibilitate, chiar şi pentru cele mai mici suferinţe ale altora — o simţire socială ce se excită prin analogie cu propriile simţiri. Nu e vorbă, acesta e cazul numai [al] celor mai distinşi pesimişti. Pesimistul modern e uneori un om învăţat, dar în cea mai mare parte a cazurilor e şi în ştiinţă *„un impuissant".* Toate generalizările, toate descoperirile ştiinţifice le întrebuinţează pentru a scoate cu orice preţ încheieri potrivit cu temperamentul, cu caracterul său. Faptul că el nu poate fi fericit, mizeria propriei sale vieţi le generalizează, aşa încît ajunge la concluzia că fericirea e o imposibilitate, că mizeria e partea oricărei vieţi. De aici : *Nirvana.* Aşadar, trăsăturile caracteristice 'ale pesimistului modern sînt : degenerare nervoasă, o mare enervare, voinţă slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecinţă [consecvenţă] şi de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, *reflexivitate,*

dezgust de viață și generalizarea, adică alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice, o mare simțibilitate și impresionabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios etc... Acestea sînt unele din trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern. Dacă noi am fi avut de gînd să zugrăvim tipul pesimistului, apoi nu ne-am fi oprit aici, dar pentru scopul nostru ajunge să avem unele trăsături ale caracterului și intelectului pesimistului modern ; se înțelege că pesimiștii se deosebesc mult unii de alții, trăsăturile caracteristice se combină la fiecare în felurite moduri etc... Asemenea și clasificarea oamenilor în pesimiști și nepesimiști iarăși nu poate fi decît relativă, încă o observație avem de făcut. Am zis că caracterul pesimismului și al pesimistului se schimbă după loc și vreme, după epocile istorice, astfel că în epoca noastră burgheză pesimismul are un alt caracter decît în alte epoci. Dar și în aceeași epocă el nu rămîne același. E o mare deosebire între pesimismul trufaș și revoltat de la începutul acestui secol și între pesimismul mai domol de la mijlocul secolului. Și mai ales e o mare deosebire între pesimismul de la începutul secolului și între pesimismul foarte domol contemporan nouă, adevăratul pesimism al învinșilor. Caracterizarea pesimistului pe care am făcut-o mai sus, privește mai ales pe pesimiștii contemporani nouă.

*

Pentru oamenii care nu sînt învățați a adînci lucrurile, găsirea cauzei hotărîtoare a unui fenomen pare a fi un lucru cît se poate de ușor. Metodul care se întrebuințează pentru aflarea cauzei e la ei foarte simplu și ușor. Se iau două fenomene care coexistă în același timp și se pune o legătură cauzală între ele. Așa, de pildă : Țăranul e sărac, țăranul bea, deci cauza sărăciei e beția. Oamenii într-o anumită epocă sînt pesimiști, oamenii sînt deziluzionați, deci cauza pesimismului e deziluzia ori viceversa. Fiindcă însă, în același timp cu pesimismul, afară de deziluzie, coexistă o mulțime de alte stări sufletești, de aceea fiecare din aceste stări sufletești se preface *ad libitum* * în cauze ale pesimismului. Așa,

*** [Prin voința cuiva ; la alegere.]**

de pildă, melancolia, blazarea, voința slabă, disproporția între voință și inteligență, toate devin pentru logicienii noștri pripiți cauze hotărîtoare ale pesimismului. Iată un alt exemplu de felul cum se caută și se proclamă cauzele hotărîtoare ale unor fenomene. Împreună cu pesimismul modern există o știință modernă din care pesimiștii își scot argumente pentru încheierile lor — deci, conchid logicienii noștri, știința modernă e cauza pesimismului, împreună cu pesimismul și cu știința modernă există o mare necredință, deci necredința e cauza pesimismului ș.a.m.d. Logicienii noștri n-ar trebui însă să uite că, dacă vor merge consecvent pe această cale, vor fi nevoiți să declare umbrela cauza ploaiei pentru că ploaia și umbrela există în aceeași vreme. Și dacă nu se fac astfel de concluziuni, astfel de legături cauzale între umbrelă și ploaie, pricina e că fenomenul e foarte simplu; cînd e vorba însă de fenomene sociale, aici sînt posibile lucruri și mai ceva decît umbrela cauzei ploaiei. Cînd e vorba de fenomenele sociale, apoi aici e posibilă greșeala ca o cauză cu totul secundară să fie ridicată la rangul unei cauze hotărîtoare, o parte a unui fenomen să devină cauza fenomenului însuși, un simptom al unei boale sociale să devină cauza acestei boale, și alte absurdități de acest fel. Așa, de pildă, criticii francezi moderni ca Bourget, iar după ei d-l Petrașcu, consideră ca pricini hotărîtoare ale pesimismului — boala veacului — descoperirile științifice, care au distrus credințele religioase. Știința a arătat omului modern orizonturi imense, fără însă a-i da răspunsuri liniștitoare și hotărîte la toate întrebările după cum le da religia. Cauza pesimismului, zice d-l Petrașcu, provine „dintr-o schimbare în forțele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligență, voință și credință". Și mai departe : „Secolul nostru e stăpînit de inteligență și voință în deprofitul credinței strîmtorate. Această dislocuire în facultățile sufletești ale timpului e produsul educației științifice moderne și își are sîmburele în legile găsite acum 300 de ani de spiritul lui Bacon etc..." Dislocuirea în facultățile sufletești, chiar dacă ar exista, ar arăta simptomul boalei, dar nu cauza ei hotărîtoare. Și același lucru trebuie să spunem și despre acele speculațiuni, despre acele concluziuni triste, desperate, pe care le trag pesimiștii din știința modernă. Faptul că ei trag

astfel de concluziuni arată starea patologică a sufletului lor pe care noi o numim pesimism, după cum neliniştea sufletească ori mărirea splinei arată o stare patologică pe care noi o numim *friguri.* După cum o stare patologică pe care o numim friguri se manifestă prin mărirea splinei, prin abatere sufletească etc... tot aşa o stare patologică sufletească pe care o numim pesimism *(le mal du siecle)* se manifestă prin melancolie, prin tendinţa de a vedea totul în negru, prin tendinţa de ă trage concluziunile cele mai descurajatoare din ştiinţa modernă... toate acestea împreună sînt simptome ale pesimismului, constituie chiar pesimismul. Dar cauza, unde e cauza ? Dar poate ştiinţa modernă, descoperirile ştiinţifice moderne sînt, prin sensul lor intern, astfel încît negreşit din ele nu putem logieamente să tragem alte concluzii decît descurajatoare ? Rezultatele ştiinţei poate sînt necesarmente pesimiste ? A pune într-un mod clar şi sincer această întrebare e şi a răspunde. Cum ? Ştiinţa modernă, care dă colosal de puternice arme omului în lupta lui cu natura, care aproape a nimicit distanţele prin telegraf şi drum-de-fier, care îl face pe om în cîtva stăpînitorul naturii, această ştiinţă, care are menirea de a da putere, mîndrie, siguranţă omului şi a-i întări voinţa, ştiinţa deci, care are menire să distrugă pesimismul, alungîndu-1 din viaţă, dezvoltînd în caracterul omului trăsături absolut antagonice pesimismului, această ştiinţă, tocmai ea să fie care necesarmente, logieamente trebuie să producă pesimismul ? Aceasta e mai mult decît absurd. Dacă sînt oameni care fac deducţiile cele mai descurajatoare din ştiinţa modernă, pricina e în ei şi în viaţa socială, nu în ştiinţă. Şi pe cît, în adevăr, ştiinţa, contrariu caracterului său, ajută pentru producerea pesimismului, acesta se datoreşte nu ei, ci modului cum funcţionează în societatea modernă. Aceasta vom vedea mai jos. Dar, zice d-l Petraşcu, „progresul ştiinţific, dezrădăcinînd religia, a îngustat cu mult obiectul credinţei, sădită din fire în sufletul nostru". Şi astfel ştiinţa, luîndu-ne mîngîierea unei vieţi viitoare, luîndu-ne explicaţia cauzei prime, pricinuieşte dezolare sufletească. De această părere sînt în adevăr o mulţime de scriitori de talent, ceea ce n-o împiedică deloc de a fi greşită. Mai întîi, ştiinţa nu distruge religia întrucît obiectul ei ar fi problema moralei, problema binelui şi, în sfîrşit, problemele filozofice. în

această privinţă, ştiinţa dă un impuls mare spiritului omenesc. Ceea ce ştiinţa în adevăr distruge sînt prejudiţiile [prejudecăţile] absurde, antropomorfismul brutal etc... Dar, făcînd aceasta, ştiinţa are tendinţa de a distruge pesimismul, nu a-l crea. în adevăr : cea fost religiunea pînă acuma ? După definiţia lui Schleiermacher, religiunea este „simţămîntul desăvîrşitei noastre atîrnări de univers şi principiul său". După Feuerbach, esenţa religiunei e asemenea simţămîntul atîrnării de mijlocul [mediul] înconjurător, *frica.* Simţămîntul însă al atîrnării, fricii, slăbind voinţa omului, ca orice atîrnare, e cel mai bun factor al pesimismului. Astfel, religiunea e cel mai bun factor pentru a mări pesimismul, nu a-l distruge, după cum ar crede un Bourget. Cînd omul, crezînd că trăsnetul e produs de un D-zeu, ca un semn al mîniei lui, bătea mătănii, tremura de groază şi de frica de a nu fi trăsnit, acesta încuraja pe om, iar cînd ştiinţa i-a arătat ce e trăsnetul i-a dat omului paratonerul * pentru a se păzi de urmările rele ale lui, a pus trăsnetul în serviciul omului, ca pe un rob ascultător, toate acestea au trebuit să aibă urmări descurajatoare, făcînd pe om pesimist ! Stranie logică ! Vorbind de acest caracter al ştiinţei, destructiv pentru religiune, constructiv pentru om, Guyau zice cu drept cuvînt: „E timpul să facem sclavi pe aceşti D-zei, pe care începusem a-i adora ; e timpul de a pune în locul domniei lui D-zeu domnia oamenilor". Dar mîngîierile vieţii viitoare ?

Frica vieţii viitoare, frica iadului îngrozitor şi a caznelor lui a fost totdeauna unul din cei mai mari producători ai nevrozelor şi psihozelor religioase, a fost în veacul de mijloc contribuitorul celui mai desperat pesimism. Omului credincios de aceea moartea i se părea aşa de grozavă pentru că niciodată nu era sigur de ajungerea la un bun capăt cu stăpînitorul ceresc, care nu era decît oglinda stăpînitorului pămîntesc, baron feudal, rege ori împărat. E adevărat că omul cult modern nu poate zice mai nimica în privinţa marelui necunoscut : *după moarte ;* dar aceasta nu poate să-l facă mai nefericit decît pe cel credincios care înaintea morţii e cuprins de groază şi laşitate. Cît de mare dreptate are în privinţa aceasta Guyau în următoarea admirabilă pagină :

*** [Paratrăsnetul.]**

„Acolo unde filozoful nu ştie, e silit de a spune şi altora şi lui însuşi: nu ştiu, mă-ndoiesc, sper, şi nimic mai mult.

Sentimentul cel mai original, şi unul din cele mai morale ale secolului nostru — ale secolului ştiinţei —, e tocmai acest sentiment de îndoială sinceră cu care privim orice act de credinţă religioasă, ca pe un lucru serios, nu-l putem îndeplini cu uşurinţă, e o sarcină mai gravă decît toate celelalte sarcini omeneşti, în faţa căreia stăm atît de mult la-ndoială înainte de a o lua : e iscălitura despre care vorbea veaâul de mijloc că se scrie cu o picătură din sîngele tău şi care te înlănţuie pentru vecie. în clipa morţii mai cu seamă, în ceasul acela, cînd religiunile spun omului: părăseşte-te pe tine o clipă, lasă-te dus de puterea pildei, a obiceiului, de dorinţa de a afirma, chiar acolo unde nu ştii, de frică în sfîrşit, şi vei fi mîntuit, în ceasul acela, cînd actul de credinţă oarbă e suprema slăbiciune şi laşitate, îndoiala este, desigur, punctul cel mai înalt; şi cel mai curajos, pe care-l poate atinge cugetarea omenească : e lupta pînă la capăt, făra a se da învins ; e moartea stînd dreaptă înaintea problemului nedezlegat, dar îndelung privit în faţă" (Guyau, *Uirreligion de Vavenir,* p. 330). Iar într-un alt loc astfel caracterizează Guyau ireligiunea modernă faţă cu epoca religioasă : „Nu mai trebuie case închise, temple închise, inimi închise ; nu mai trebuie vieţi aruncate în mănăstiri şi ferecate de ziduri, nu mai trebuie inimi înăbuşite şi strînse ; ci viaţă sub cer deschis şi cu inima deschisă, sub cerul liber, sub nesfîrşita binecuvîntare a soarelui şi a norilor" *(L'irreligion...,* p. 330).

Şi viaţa sub cerul liber şi cald al *„ireligiunei"* e, desigur, preferabilă vieţii din închisorile reci ale religiunei. Se vor găsi mulţi care nu vor fi de aceeeaşi părere cu noi în privinţa tendinţei încurajatoare a ***ireligiunea*** dar toţi trebuie să fie de acord că *ireligiunea* producea acest efect asupra unei mulţimi de oameni. Aşa, spre pildă, o mare majoritate din mulţimea celor ce se luptă pentru transformarea socială sînt *ireligioşi,* necredincioşi, ceea ce nu-i împiedică de a fi optimişti, unicii optimişti serioşi ai secolului. Deci nu numai analiza caracterului religiunei şi *ireligiunei,* dar şi faptele arată că *ireligiunea,* necredinţa e departe de a avea necesarmente o influenţă

pesimistă. Cum vedem dar, cauza pesimismului, în loc de a fi lămurită, ajunge şi mai întunecată prin explicaţiile date ; la problema întîi se adaugă acuma alta, care cere să fie dezlegată şi ea, şi anume : care e cauza că ştiinţa modernă are uneori asupra spiritului° o influenţă descurajatoare, pesimistă, deşi după caracterul ei intern, după sensul ei intim ar trebui să aibă o influenţă contrarie ? Această problemă, ca şi cea dintîi, se va lămuri mai jos. Acuma, cînd cunoaştem subiectul articolului nostru — pesimismul —, cînd cunoaştem cît de greşit au fost explicate cauzele acestui fenomen, putem să atingem şi noi această chestiune şi să lămurim cîtă dreptate am avut cînd am zis că pricinile pesimismului veacului, e organizaţia socială modernă burgheză.

Ca să arătăm cum organizaţia socială modernă produce pesimismul, ar trebui să analizăm această organizaţie păs cu pas, ceea ce ne e peste putinţă, avînd în vedere spaţiul restrîns al articolului. Vom întrebuinţa deci un alt metod.. Vom lua cîţiva factori principali ai vieţii sociale şi vom arăta cum aceşti factori, în organizaţia socială modernă, devin izvoare de pesimism. Primul factor e lupta pentru existenţă. Cum e viaţa omului, din punctul de vedere al luptei pentru existenţă, în societatea modernă ? E de netăgăduit că ceea ce mai ales caracterizează lupta pentru existenţă în societatea modernă e nesiguranţa. Lupta pentru existenţă în societatea noastră nu e regulată prin vreo inteligenţă, prin conştiinţa omului, printr-un plan raţional, ci printr-o forţă oarbă şi inconştientă care se cheamă *libera concurenţă.*

între multe efecte deplorabile ale liberei concurenţe e marea nesiguranţă în viaţa imensei majorităţi a oamenilor. Să luăm ca pildă nu un om, ci o clasă întreagă de oameni care dau cel mai mare contingent pesimismului, această clasă sînt muncitorii intelectuali, aşa-numitele profesii libere : avocaţi, doctori, profesori, arhitecţi, muzicanţi, jurnalişti etc... într-o societate producătoare de mărfuri, cum e a noastră, munca intelectuală devine şi ea o marfă, care se cumpără şi se vinde.

Munca, fie morală*, fie intelectuală, devenind în societatea noastră o marfă, ea depinde de starea pieței, de legea economică a ofertei şi cererii, de concurență, şi, dacă în piață va fi mai multă ofertă decît cerere, atunci marfa oferită, în cazul de față munca intelectuală, e cu desăvîrşire depreciată, iar posesorul ei, doctor, profesor, inginer, muzicant, jurnalist, contabil etc..., poate să moară de foame mult şi bine. Fiindcă furnizarea pieței cu muncă intelectuală nu e de nimenea regulată într-un mod rațional şi conştient, e evident că mai nimenea din posesorii ei nu poate să fie sigur de existența sa **. Dar oare numai profesiile libere sînt în această categorie ? Un negustor poate să fie ruinat de concurența altuia, un fabricant poate să fie ruinat de un concurent. El produce fără să ştie cît va trebui în piață, cît va fi cererea, precum nu ştie cît se va oferi. Apariția pe piață a unei mărfi similare din altă țară, chiar din alt continent, poate să deprecieze marfa fabricantului, ruinîndu-1 pe el, lăsînd pe stradă pe muncitorii manuali şi intelectuali ocupați în fabrica lui. O mare şi bogată recoltă în America poate să ruineze pe mulți agricultori în Europa. Crizele comerciale şi economice distrug sutimi de averi mari. lasă muritori de foame miimi de lucrători manuali şi intelectuali. Un faliment dat în New York poate face să înceteze unele afaceri şi să pricinuiască mizeria unei mulțimi de oameni în Marsilia care au afaceri cu Londra ş.a.m.d. Organizația socială modernă preface toată societatea într-un organism simțitor, unde starea fiecărei celule (individ) influențează asupra celulelor celorlalte şi e influențată de ele. Aceasta e un imens progres, un mare merit al civilizației burgheze.

Dar, făcînd din societate un imens organism, nu s-a dat acestui organism o întocmire rațională, armonică, conştientă, astfel ca buna stare a unei celule să devină condiție indispensabilă pentru buna stare a tuturor celorlalte, şi viceversa. în loc de a crea astfel de întocmire

*** [Desigur : „manuală".!**

**** In privința acestui proletariat intelectual, putem da următorul fapt foarte caracteristic. Un ziar belgian a tipărit im anunț că are nevoie de cîțiva împărțitori. La acest anunț s-au prezentat o mulțime de oameni de profesii libere : doctori în drept, în filozofie, jurnalişti etc..., voind să se angajeze ca împărțitori fiindcă mureau de foame.**

rațională şi conştientă, societatea modernă lasă concurenței libere toată grija acestei organizări. Concurența trebuie să pună în acord toate activitățile, să armonizeze toate interesele. Şi această concurență — putere oarbă şi inconştientă — lucrează aşa de bine încît aruncă toată viața socială într-un eîmp de luptă, o face cu desăvîrşire nesigură şi ajunge pînă la o dureroasă absurditate, făcînd din starea rea, nefericită a unei celule (individ) condițiunea indispensabilă pentru starea bună a altei celule. Această putere oarbă distruge cu desăvîrşire siguranța vieții, prefăcînd viața într-un joc la noroc, într-o loterie în care marea majoritate a biletelor sînt pentru pierdere. Lupta pentru existență în societatea modernă se lămureşte prin comparație cu forma cea mai brutală a luptei, cu războiul. în războiul de altădată, mai ales pînă la introducerea armelor de foc, rezultatul luptei depindea, în mare parte, de puterea fizică, de energia, de prevederea, de înțelepciunea luptătorilor. Acela care era mai tare, mai prevăzător biruia; cel slab pierea. Se înțelege că astfel de luptă trebuia să dezvolte, prin selecțiune, oameni puternici ca fizic şi ca voință. In războiul modern, mase de oameni, fără voința lor, se mişcă, se duc în foc, mor, dispar. Cine mişcă aceste mase de oameni, cine îi trimite la moarte sau la biruință ? E comandantul, care, stînd lîngă o masă, cu o hartă înaintea lui, cu un creion *t*oşu în mînă, îndreaptă mişcarea maselor de oameni, hotărînd victoria sau înfrîngerea. Soldatul modern deci nu are voința lui, el e o maşină ; războiul modern nu dezvoltă energia, voința, mîndria, conştiința de proprie forță, ci le ucide, înlocuind toate aceste calități prin supunere, prin frică, prin nimicirea voinței prin aşa-numita ***„disciplină oarbă".*** Şi acelaşi lucru se petrece şi în lupta pentru existență. Concurența oarbă, împrejurările oarbe ale vieții sociale mişcă masele, învîrtesc roata norocului, ridicînd sus pe unii, azvîrlind jos şi strivind pe alții, fără ca unii s-o merite, fără ca alții să fie de vină, distrugînd mîndrie, curaj, energie, voință — nimicind caracterele. Dar dacă este o mare asemănare între lupta războinică şi lupta paşnică pentru trai, apoi este şi o însemnată ' deosebire. Pe cînd acolo, în război, luptătorii sînt duşi în foc de un om, de o inteligență, de un creier

omenesc, care poate să fie creierul genial al unui Moltke, în lupta aşa-numită paşnică ceea ce conduce masele de oameni e concurenţa oarbă, sînt oarbele condiţiuni sociale ale vieţii, e norocul, hazardul lipsit de voinţă şi inteligenţă. Faţă cu omul modern, condiţiunile vieţii sociale se ridică, ca un sfinx monstruos, şi îi zic : ghiceşte ori te voi distruge. Acest fapt: marea atîrnare a omului modern de *ceva* care n-are chip, voinţă şi inteligenţă, e de mare, de foarte mare importanţă pentru formarea caracterului omului modern. Nu degeaba în limbajul popular, în care de multe ori se oglindesc perfect condiţiunile sociale de trai, cuvîntul „noroc", „soartă", e aşa de mult întrebuinţat. Aşadar, încă o dată, ceea ce dezvoltă lupta pentru existenţă în societatea modernă e simţămîntul dependenţei, atîrnării, slăbirea voinţei, energiei; toate acestea însă sînt principalele simptome, trăsături caracteristice ale pesimismului modern. Lupta pentru existenţă, după ce face în societatea modernă, este deci un izvor mare al pesimismului veacului. Şi felul luptei pentru existenţă nu numai că hotărăşte în parte pesimismul, dar şi felul pesimismului modern. în adevăr. Am văzut că simţămîntul atîrnării e unul din principalele simţăminte ce caracterizează pesimismul. Dar simţămîntul atîrnării sociale nu e caracteristic numai epocii noastre, ci a fost în toate organizaţiile sociale, şi afară de atîrnarea de condiţiile sociale mai este atîrnarea de mediul cosmic. Aceasta e foarte adevărat, şi una şi alta au fost mai groaznice în evul mediu, spre pildă. Voinţa şi chiar viaţa unui om depindea[u] de un feudal, de multe ori foarte crud, care printr-un semn putea să distrugă voinţa omului, făcînd să-i distrugă viaţa. Această atîrnare crudă, dar totodată foarte clară pentru om, se manifestă uneori printr-un pesimism pe cît de hotărît, pe atît de dureros, care mergea pînă la distrugerea cărnii la un ascet, pînă la alienaţia mintală la demoniaci. Dependenţa, atîrnarea omului modern, e cu totul alta. El nu depinde de un stăpîn crud, dar care ar fi o persoană, un om; el depinde de împrejurările sociale, de ceva nedefinit, foarte vag,^ ce n-are chip. Şi această atîrnare se manifestă în toată viaţa, pas cu pas, şi, în marea majoritate a cazurilor, omul nici nu pricepe de cine depinde şi cum de-

pinde. Şi după cum e vagă, nedefinită, chiar mistică această atîrnare, tot astfel şi pesimismul e vag, e o blazare, o melancolie vagă, nu e o boală acută, ci mai curînd o tînjire morală. Acuma sîntem în stare şi trebuie negreşit să lămurim şi un alt fenomen. în secolul nostru, secolul ştiinţific, a[u] început iarăşi să se manifesteze misticismul religios, spiritismul şi alte manifestări psihice anormale, parcă ne-am fi întors la bunele vremuri ale evului mediu. Se înţelege, noi nu vorbim de speculaţiunile metafizice ştiinţifice, ci de spiritul mistico-religios, spiritist etc... eminamente antiştiinţific. Dacă acest spirit mistico-religios s-ar fi ivit la popor, la oameni inculţi, n-ar fi nici o mirare. Dar poporul muncitor, cu totul contrariu, devine tot mai mult ireligios. Misticismul religios se manifestă în vremea noastră la oameni culţi, la unii chiar învăţaţi, şi cuprinde pînă şi un spirit arhigenial al unui Lev Tolstoi. în această privinţă se dau explicaţii, ca şi pentru pesimism, făcîndu-se din forma manifestării acestei stări psihice cauza ei. Cauza misticismului religios contemporan, zic aceşti explicatori, e că omul modern e însetat de idealuri. Ştiinţa îi deschide imense orizonturi, dar nu-i dă răspunsuri la întrebările vitale, nu-l lămureşte în privinţa cauzelor prime, şi atunci, decepţionat, omul modern se întoarce la religie. Stranie logică şi stranie căutare de idealuri! Ştiinţa deschide imense orizonturi pentru idealuri măreţe şi, în loc de a se ridica tot mai sus şi mai sus, lucrînd pentru lărgirea acestor orizonturi imense, misticul modern se întoarce la religiune şi se mulţumeşte cu explicări şi cu ipoteze copilăreşti, ce n-au pic de verosimilitate. Aşa ar fi cu un şoim care, fiindcă nu poate să-şi înalţe zborul mai sus pe piscurile înalte ale Alpilor, decepţionat, s-ar lăsa jos pe pămînt, n-ar mai zbura deloc, ar începe să mănînce grăunţe şi, împreună cu găinile, raţele şi gîştele, ar ajunge o pasăre de curte. Stranie prefacere ! Explicarea acestui fapt, atît de straniu, o găsim iarăşi în organizaţia socială. Misticismul religios şi pesimismul, deşi diferă în unele privinţe, au însă mult comun şi sînt în parte izvorîte din acelaşi sentiment al fricii şi al atîrnării. Cum am zis, după Schleiermacher, ca şi după Feuerbach, simţămîntul fricii, atîrnării, slăbiciunii e un simţămînt mai

ales producător de religiune. E un proverb că un om slab îşi caută un stăpîn. Lipsa de putere şi voinţă omul căuta s-o repare creîndu-şi în cer o făptură puternică cu o voinţă absolută. Întocmirea socială modernă, făcînd pe om aşa de atîrnător, creează un teren pentru religiune şi pentru misticismul religios. Şi dacă atîrnarea socială explică, în parte bineînţeles, misticismul religios, felul modern al acestei atîrnări explică felul modern al misticismului religios. Aşa în evul mediu felul atîrnării sociale era *personal.* Omul medieval atîrnă de persoana baronului feudal, de rege ori împărat. în religiune, D-zeul medieval a fost asemenea personal. D-zeu era sever, pedepsitor puternic şi totodată bun, drept. D-zeul era combinaţia unui stăpîn real, pe care îl avea omul înaintea ochilor, şi a unui stăpân ideal, aşa cum ar fi dorit să-l aibă. Atîrnarea socială modernă nu e personală, omul nu depinde de o persoană hotărîtă, ci de ceva vag, nedefinit, de ceva misterios pentru el, despre al cărui caracter el nu poate să-şi dea seamă, pe care e nevoit să-l numească cu nişte cuvinte vagi, ca „soartă", „noroc", „împrejurările vieţii" etc..., de aceea şi misticismul religios al omului modern e nehotărît, vag. D-zeul misticului modern e ba natura, ba suprema iubire, destăinuirea, nemurirea etc... *. Bineînţeles că atîrnarea socială nu e unica cauză a pesimismului; mai jos vom vedea altă cauză tot aşa de importantă.

Să ne întoarcem iar la subiectul nostru. Am vorbit de lupta pentru existenţă în general, dar toate cazurile particulare, toate rezultatele acestei lupte duc, într-un fel ori într-altul, la acelaşi rezultat pe cît e vorba de pesimism. Aşa e, spre pildă, concentrarea bogăţiilor. Organizaţia socială modernă face să se concentreze tot mai mari şi mai mari bogăţii în tot mai puţine mîini, ea creează pe arhimilionarii moderni. Aceştia din urmă dispunînd de o putere colosală asupra concetăţenilor lor, prin faptul bogăţiei imense, fiind asiguraţi materialmente, s-ar părea că oamenii din clasa lor nu pot da vreun contingent pesimismului. Noi ştim însă că pesimismul şi misticismul pătrund şi în palatele milionarilor. Adevărul e că soarta milionarilor chiar nu e aşa sigură după cum se pare. în timpul crizelor, care sînt aşa de dese în vremea noastră, se minează o mulţime de averi mari. Afară de aceasta, în privinţa milionarilor, sînt alte cauze sociale care tind să producă pesimismul şi despre care vom vorbi mai jos. Aici atragem atenţia asupra următorului fapt important. Concentrîndu-se tot mai mult şi mai mult bogăţiile, se creează cîţiva milionari. Aceşti arhimilionari duc o viaţă de somptuozitate, de un lux nebun, care întrece închipuirea omenească şi care e posibilă numai cînd sînt concentrate în puţine mîini imense bogăţii. Această viaţă, imens de somptuoasă, ei o petrec în oraşe mari, în faţa sutimilor de mii de oameni, la care se dezvoltă aceleaşi gusturi, aceleaşi dorinţe, se dezvoltă o pasiune nebună de a ajunge la îndestularea acestor dorinţe. Cîte vieţi distruse, cîte conştiinţe nimicite, cîte onestităţi vîndute pentru a ajunge acolo unde străluceşte luxul nebun al milionarului. Dar milioanele nu cad din cer, trebuie să fie produse, şi sînt produse puţine, deci nu pot să fie decît puţini milionari, puţini aleşi de împrejurările oarbe, iar cei mulţi, foarte mulţi, imensa majoritate ce tinde acolo, ce se luptă pentru îmbogăţire rămîne învinsă. Şi faţă cu imensa mulţime a învinşilor stă trufaş luxul nebun, excitînd, prin contrast cu nevoia şi mizeria, nemulţumirea sufletească, invidia amară, gînduri negre, suferinţe, un şir întreg de simţăminte şi gînduri, care sînt simptomele şi izvoarele pesimismului veacului. *Concentrarea bogăţiilor în puţine rnîini creează la o mare mulţime de oameni o disproporţie colosală între dorinţa şi putinţa de a le îndestula, şi astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului.*

Să trecem acuma la un alt factor al vieţii omeneşti şi al vieţii sociale, care e tot aşa de important ca şi lupta pentru existenţă, şi anume : *iubirea erotică, relaţiunile sexuale.*

*** Intr-un articol spiritist, *Ştiinţa sufletului,* d-l Hasdeu caracterizează religiunea d-sale prin trei dogme : *Dumnezeu, nemurirea* şi *destăinuirea.* Din sfînta treime creştinească, d-l Hasdeu *a* conservat numai pe D-zeu tatăl, iar pe fiul şi sfîntul duh i-a înlocuit cu nemurirea şi destăinuirea. Dacă însă d-l Hasdeu crede, după cum zice, că aceasta e şi esenţa fiecărei religiuni la toate popoarele şi în toate timpurile, atunci greşeşte foarte mult. Despre aceasta, altădată.**

Nu e nevoie de vorbit mult despre marea importanţă a delaţiunilor sexuale pentru viaţa omului şi a societăţii. Fiecare pricepe nemărginita însemnătate a lor, deoarece ele sînt izvorul vieţii individului, deci şi a societăţii. Ele sînt [acelea] care fac să se perpetueze specia omenească. Cu cît o funcţiune organică socială ori individuală e mai importantă, cu atît normala funcţionare a ei e mai vitală pentru organism şi cu atît va fi mai primejdioasă, mai distrugătoare anormala funcţionare a ei. Să cercetăm dar relaţiunile sexuale în societatea modernă.

în evul mediu, unde existau relaţiunile economice obligatorii, servagiste, femeia era o servă a bărbatului, relaţiunile sexuale între femeie şi bărbat erau obligatorii şi hotărîte de obiceiuri odată pentru totdeauna.

în societatea modernă, a liberelor relaţii economice, femeia ajunge mai liberă dar în această societate producătoare de mărfuri, iubirea erotică ajunge o marfă, femeia ajunge şi ea o marfă. în oraşe, în centrele mari sînt miimi, zecimi de mii de femei tarifare, vîndute, cumpărate, importate şi al căror preţ e hotărît de legea economică a cererii şi a ofertei; deci sînt mărfuri în toată puterea cuvîntului. Ceeea ce hotărăşte posesiunea unei mărfi nu e nici forţa, nici obiceiul, ci banul. Marfa nu poate refuza pe cumpărători; între ea şi cumpărător nu sînt relaţii personale, ci numai acelea care pot fi între o persoană şi un obiect produs. Acelaşi lucru e şi cu marfa-iubire. Sînt nenumărate efectele distrugătoare pe care le introduce în societatea noastră acest fapt arhimizerabil : prefacerea iubirii în marfă. Aici ne vom ocupa de el într-atîta numai întru cît atinge subiectul articolului nostru. în vechime, unde posesiunea femeii era hotărîtă de forţa brutală, acei regi care aveau mai multă putere aveau şi sutimi de femei, ceea ce condiţiona însă degenerarea lor sexuală. în societatea noastră, unde mai totdeauna banul hotărăşte posesiunea iubirii, gînditu-s-a oare cineva la acest fapt grozav ; cîtă anume marfă-iubire poate cumpăra un miliardar modern şi asupra cîtor zecimi, dacă nu sutimi de mii de femei poate să se întindă stăpînirea lui ? Şi nu numai un miliardar, ci orişice

om cu parale poate să cumpere marfa aceasta ; şi deoarece unicul factor cerut e banul, apoi şi copiii nevîrstnici — pentnu care relaţiunile sexuale sînt ucigătoare din punctul de vedere al sănătăţii fizice şi morale — pot dispune de această marfă. In oraşele mari, mai toţi nevîrstnicii se prostituiesc de la 14—15 ani. Astfel, în relaţiuni sexuale absolut nepermise o duc patru ori cinci ani, pînă pe la 19, 20 de ani, apoi urmează 10—12 ani de relaţii sexuale cumpărate — vremea celei mai mari forţe şi energii sexuale — şi cînd omul civilizat modern a petrecut astfel 14 ani, a ajuns şi el a-şi forma o carieră, a-şi micşora, întru cîtva cel puţin, nesiguranţa vieţii, după ce la vîrsta de 30—32 de ani şi-a ruinat psihicul şi nervii, se însoară pentru a preface în iad viaţa casnică, pentru a da naştere la copii degeneraţi nervoziceşte.

Anormalitatea relaţiunilor sexuale în societatea modernă, ca producătoare de pesimism, e arătată în literatură cu atîta talent şi profuziune încît n-avem decît să studiem din acest punct de vedere cîteva din aceste producţiuni artistice. Şi aici vom avea un îndoit folos. Mai întîi, o creaţiune adevărat artistică oglindeşte clar şi precis viaţa reală. Pe de altă parte, într-o producţiune artistică se oglindeşte şi persoana artistului — creatorul. Studiind dar pricinile pesimismului după producţiunile artistice, putem afla, totodată, şi pricinile pesimismului în viaţă şi în artă, care, de altmintrelea şi ea, nu e decît o parte a vieţii. Trebuie să exprimăm aici o adîncă părere de rău că marginele articolului ne impun o mare economie de spaţiu, astfel încît nu vom putea decît cita foarte puţine producţiuni artistice şi în privinţa celor citate vom fi nevoiţi să fim foarte scurţi.

începem cu celebra poemă a genialului Alfred de Musset, cu *Rolla.* în *Rolla* Musset zugrăveşte un tip decepţionat, un pesimist contemporan lui, şi în această poemă sînt încarnate şi propriile simţiri şi gîndiri ale marelui poet pesimist. Rolla e, în parte, însuşi Musset şi deci ne e cu atît mai interesant. Cine e dar Rolla ?

Poetul ni-1 zugrăveşte astfel — cităm după traducerea d-lui Grigoriu.

A lui Rolla tată însă, nobil, gentilom şi prost,

îl crescuse cum se creşte un moştenitor bogat,
Făr-a mai gîndi că în oraşul său uitat
Chiar mai mult de jumătate din avutul său mîncase.
Rolla se trezeşte-n una din a toamnei seri frumoase
Nouăsprezece ani că are şi că e stăpîn pe sine,
Neavînd talent sau alte iscusinţi mai priincioase.
*Apoi făr-aceste munca o credea ca o ruşine; **

Ce va face Rolla, ce va munci ?

Lasă că educaţia dată de societatea unde trăieşte Rolla a făcut că „munca o credea ca o ruşine", dar afară de aceasta el nici n-are nevoie, are bani, are cu ce să-şi poată cumpăra toate plăcerile, şi toate plăcerile se vînd acolo unde

. .. corupţia pierdută
*Tot în ea şi sub plin soare prostituţia sărută. ***

şi Rola se afundă în viaţa plăcerilor cumpărate, în acea viaţă unde pasiunile stăpînesc pe om, nu omul pasiunile :

Trei ani scumpi şi cei mai mîndri din juneţea-ncîntătoare,
*Trei ani de delir, beţie, voluptate şi amor ***,*

şi ca rezultat :

Desfrînatul cel mai mare din oraşul lumei unde
Desfrînarea se găseşte zgomotoasă necurmat,
Vechiul tîrg, în care viciul înrodeşte şi pătrunde,
E Parisul, şi în el este cel mai mare desfrînat
*Jacques Rolla; *****

* Le pere de Rolla, gentillâtre imbăcile
L'avait fait elever comme un riohe heritier,
Sans songer que lui-meme, â sa petite viile,
II avait de son bien mange plus de moitie.
En sorte que Rola, par iun beau soir d'automne,
Se vit â dix-neuf ans maître de sa personale, —
Et n' ayant dans la main ni talent ni metier.
II eut trouve d'ailleurs tout travail impossible.

** ... la corruption
Y baise en plein soleil la prostitution.

*** Trois ans — les trois plus beaux de la belle jeunesse,
Trois ans de volupte, de delire et d'ivresse,

**** De tous les debauehes de la viile du monde
Ou le libertinage est â meilleur marehe,
De la plus vieille en vice et de la plus feconde,
Je veu-x dire Paris — le plus grand debaiaehe
Etait Jacques Rolla ;

Dar poate voiţi a avea o idee de felul desfrînării căreia i se dă Rolla ? — Iat-o :

O / Tăceţi, s-aude zgomot. Femei multe se ivesc,
Deschid uşa; apoi alte femei goale jumătate,
Părul despletit, de ziduri abia merg şi se tîrăsc
Prin ascunse coridoare în sudori de voluptate.
La o lampă, rămăşiţe din orgii se mai zăresc,
Din murinda ei lumină razele ce-abia lucesc
Face să apară-n fundul unui buduar de-o parte,
Pe a mesei faţă roşie cupe pline, cupe sparte.
*Apoi uşa se închide sub un rîs de veselie *.*

Şi rezultatul unei astfel de vieţi nu poate fi, bineînţeles, decît ruinarea vieţii fizice şi a tuturor facultăţilor sufleteşti. Dar nu numai Rolla se ucide moralmente şi psihicamente, ci şi alţii, altele, descrise în orgie. Ce le mînă pe ele la pieire ? — Poetul o ştie şi o spune în versuri magnifice :

Sărăcie ! Sărăcie ! tu eşti cruda curtezană
Ce pe patul prostituţiei ai zvîrlit aşa sărmană,
Care grecii ar fi pus-o pe-al Dianei sfînt altar!

Sărăcie ! tu prin vînturi şoptind odinioară,
Colo-n mijlocul oftărei de mizerie şi jale
Ai venit şi într-o seară murmur at-ax mamei sale:
*„Fata ta se poate vinde, e frumoasă şi fecioară V**
Şi pentru sabat tu însăţi ai spălat-o, cum se spală
Orice trup fără viaţă, pentru a-l pune în mormînt;

Tu eşti care-n acea noapte, speriată, tristă, goală,
Sub a fulgerelor flăcări, şerpuiai pe-al ei vestmînt!

* Sî'lence ! On a parle. Des femanes inconnues
Ont entr'ouvert la porte — et d'autres, demi-nues,
Les cheveux en desordre et se traînant aux murs,
Traversaient en sueur des corridors obscurs.
Un lampe a bouge ; — les restes d'une orgie,
Aux dernieres lueurs de sa morne clarte
Sont apparus au fond d'un boudoir ecarte.
Les verres se heurtaient sur la nappe rougie ;
La porte est retombe au bruit d'un rire affreux

** Pauvrete ! Pauvrete ! c'est toi la courtisane.
C'est toi, qui dans ce lit as pousse cet enfant
Que la Grece eut jete sur l'autel de Diane î

Cest toi qui, chuehotant dans le souffle du vent,
Au milieu des sanglots d'une insomnie amere,
Es venue un beam soir murmurer â sa mere :

Întocmirea socială, împărţind pe oameni în bogaţi şi săraci, este aceea care face că o fată „se poate vinde" ; ea este [aceea] care ruinează şi pe unui şi pe altul fizicamente, moralmente, psihicamente.

Împărţind pe oameni în bogaţi şi săraci, ea ruinează pe unii prin sărăcia lor, pe alţii prin bogăţia lor. Ruinat fiziceşte şi psihiceşte de o astfel de viaţă, pierzînd toată averea, Rolla hotărăşte să-şi curme viaţa, să se împuşte ; dar înainte de-a muri, pentru a lua adio de la viaţă, el cumpără cu banii ce i-au mai rămas o fecioară de cincisprezece ani pentru a o prostitua.

Sfîrşit mizerabil, demn de astfel de viaţă. Şi băgaţi de seamă că Rolla nu era un caracter pervers. Poetul ne spune că :

Jaeques avea un suflet mare, îndrăzneţ, drept şi superb *

El era un suflet nobil, naiv ca copilăria,
Bun ca mila, apoi mare ca speranţa şi mîndria **.

Şi poetul poate să aibă perfectă dreptate. O viaţă ca aceea pe care o ducea Rolla în împrejurările sociale date poate să ruineze cel mai frumos caracter. Cu atît mai mult deci nu el e de vină, nu în el trebuie căutate cauzele mizeriilor pe care le face, cauzele ruinării lui morale, ci în condiţiunile obiective ale traiului modern, în împrejurările sociale, în organizaţia economico-socială. Aceasta reiese evident din viaţa reală, ce se oglindeşte în admirabila poemă a lui Alfred de Musset. Un artist, un adevărat artist, întrupînd în creaţiunile sale viaţa reală, ne dă cheia cu care putem pricepe şi afla cauzele fenomenelor sociale. Aceasta nu vrea să zică însă că artistul pricepe ştiinţificeşte cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite. O, nu, din nefericire artiştii foarte des pricep atît de puţin cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite pe cît le zugrăvesc adînc şi adevărat. Aşa, după Musset, care cre-

„Ta fille este belle et vierge, et tout cela se vend !"
Pur aller au sabbat, c'est toi qui Tas lavee,
Comme an lave Ies morts pour Ies mettre au tombeau :
Cest toi qui, cette nuit, quand elle est arrivee,
Aux lueurs eelairs, courais sous son manteau!
* Jaeques etait grand, loyal, intrepide et superbe.
** C'etait un noble coer naif comme renfance,
Bon comme la pitie, grand comme l'esperance.

deţi că va fi pricina tuturor mizeriilor desfăşurate în dramă de Rolla ? Ca un simplu critic literar contemporan, Musset găseşte această pricină în scrierile antireligioase ale lui Voltaire, în „ireligiunea veacului" :

O / ***Voltaire, priveşte astăzi pe acest om plin de viaţă,***
Ce cu sărutări de flăcări umple-acel poetic sîn,
Mîni va sta culcat şi veşted într-un strimt mormînt de ghiaţă...

Arunca~vei lui atuncea un ochi de rîvnire plin ?
O, ***el te-a cetit, n-ai grijă. Nimic astăzi nu~i mai place,***

Nu~i zîmbeşte nici speranţa, nici a mîngîierei stea *.

Iată, dar a ta lucrare. VoUaire, omul tău priveşte
Cum la-i vrut! **

Iată dar că Voltaire e pricina atîtor mizerii. Cei mai mulţi Rolla însă nici n-au înţeles, nici n-au citit scrierile lui Voltaire, care, fie zis în treacăt, a fost un spirit foarte religios, şi dacă şi-a bătut joc apoi aceasta n-a fost îndreptată asupra religiunei însăşi, ci asupra profanării ei de către popi şi călugări. Aici vedem cît de absurde explicaţii asupra fenomenelor sociale pot fi date chiar de oameni geniali ca Musset.

O altă operă artistică a lui Musset e consacrată aproape exclusiv chestiunii pesimismului, vorbesc de *La confession oVun enjant du siecle* ***. Un copil al secolului face spovedaniile sale. Romanul se începe cu următoarele cuvinte caracteristice : „Fiind atins tînăr încă de o boală morală de nesuferit, povestesc ceea ce mi s-a întîmplat timp de trei ani. Dacă aş fi numai eu bolnav, n-aş spune nimic, dar deoarece sînt încă mulţi alţii care sufăr de aceeaşi boală scriu pentru aceia".

După cum vedem, aici avem de-a face cu descrierea boalei secolului ; această boală ajunge subiectul creaţiei

* Vois-tu, vieil Arouet ! cet homme plein de vie
Qui de baisers ardents eauvre ce sein si beau,
Sera coaiche demain dans un etroit tombeau
Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie ?
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner
Ni consplation, ni lueur d'esperance.
** Voila pourtant ton oeuwe, Arouet, voilâ rhomme
Tel que tu Tas voulu !
*** [Spovedania unui fiu al veacului.]

artistice. Se înțelege dar ce mare însemnătate are pentru noi acest roman, cu atît mai mult încă cu cît, după unii, această spovedanie nu e decît o autobiografie **a** lui Musset. După unii, Octave, eroul romanului, e însuşi Musset, iar Brigitte Pierson e George Sand. Oricum ar fi, e de netăgăduit că *Spovedania unui copil al secolului* e cea mai personală din operele lui.Musset. Ne pare rău că marginile articolului ne silesc a ne opri foarte puțin asupra acestei opere artistice, pe atît "de interesantă pe cît şi de talentoasă.

Povestirea eroului Octave despre întîia manifestare a boalei începe cu următoarele cuvinte foarte caracteristice : „Să istorisesc cu ce prilej am fost cuprins de boala secolului. Mă aflam la un prînz, la un mare banchet, după o mascaradă. împrejurul meu, prieteni gătiți pompos, în toate părțile tineri şi femei, toți strălucind de frumusețe şi veselie ; la dreapta şi la stînga, bucate alese, sticle, policandre, flori, deasupra capului meu o orchestră zgomotoasă, în față metresa mea, făptura superbă, pe care o adoram" *(La confession...,* p. 426).

De la întîile cuvinte despre acest prînz înecat în lux, putem să ne facem o idee clară de viața pe care o duce eroul nostru şi de înrudirea lui cu Rolla. La acest prînz, o furculiță îi cade jo, lui Octave. El s-apleacă sub masă ca s-o ridice şi vede cum piciorul metresei sale e pus peste piciorul unui tînăr ce sta alături cu el şi care tînăr îi era prieten. Octave e cuprins de groază şi gelozie. De aici se iscă începutul acestei boale morale ori mai bine zis începutul manifestării boalei, ce în stare latentă se afla în sistemul nervos ruinat de felul vieții eroului nostru. Octave provoacă la duel pe amicul său şi-l răneşte în luptă. El hotărăşte a-şi părăsi metresa, dar nu are putere de a face aceasta, ci se istoveşte în plîns, suferă şi într-una din zile, nemaiputîndu-se împotrivi dorului ce-l mînă spre dînsa, intră la ea în casă tocmai pe cînd ea se îmbrăca. La vederea gîtului şi umerelor goale ale metresei, o furie nebună îl cuprinde ; el o loveşte cu pumnul peste gîtul gol şi pleacă ca un nebun. Cum. vedem, chiar de la început avem **a** face [cu] o nevroză sexuală. Lăsîndu-şi metresa, Octave începe a duce o viață şi mai mizerabilă încă, cutreieră cîrciumile, îşi petrece nopțile cu femei pierdute, ruinîndu-şi tot mai mult şi mai mult sistemul nervos şi forțele morale.

Şi ce putea să facă alta ? N-are nevoie să muncească deoarece e fecior de bani gata. Averea şi condițiunile sociale nu numai că nu-l opresc, dar îl împing încă la o aşa viață. O mare parte din această viață de beție şi desfrînare o petrece cu un amic foarte bogat, pesimist consumat, care nu crede nici în cinste, nici în prieteşug, nici în posibilitatea vreunei fericiri pe pămînt. Următorul fapt va fi de ajuns pentru a caracteriza şi pe pesimistul Desgenais. La castelul de la țară unde a fost invitat Octave, Desgenais avea o metresă foarte frumoasă. Octave a arătat lui Desgenais admirația sa pentru metresa lui. în aceeaşi noapte, Desgenais şi-a trimis, drept plocon, metresa dezbrăcată în odaia lui Octave, cu toate că ea palidă ca moartea plîngea cu lacrimi fierbinți deoarece îl iubea pe Desgenais. Pînă şi Octave a fost scandalizat de aceasta şi a rugat-o să părăsească odaia, iar ea „îmi răspunde că Desgenais o va trimite acasă la Paris dacă va ieşi din odaia mea pînă a doua zi dimineață şi că mă-sa e săracă etc..."

După o viață lungă petrecută astfel, Octave pleacă la moşiile lui şi aici face cunoştință cu Brigitte Pierson. Brigitte e o femeie cu totul superioară, atît ca exterior, cît şi ca inteligență şi caracter. Ei se-ndrăgesc unul de altul şi încep să trăiască împreună. S-ar părea că de acuma se va începe o nouă eră pentru eroul nostru, eră a regenerării, şi aceasta cu atît mai mult cu cît Octave are germenii unui caracter bun, nobil şi drept. însuşi el credea că prin o iubire necumpărată se va face o regenerare în el, dar din nefericire era prea tîrziu. Toate izvoarele iubirii curate erau otrăvite prin viața desfrînată petrecută la Paris, şi de aceea traiul cu Brigitte ajunge un infern. El o bănuieşte, e gelos, violent, o insultă, îi pare rău de aceasta, plînge, îi cere iertare pentru ca, îndată după aceea, s-o insulte iarăşi.

Descrierea acestei isterii sexuale e făcută de Musset cu o mînă de artist desăvîrşit, se apropie prin adevărul analizei de Stendhal şi se ridică pînă la Tolstoi. Cît de admirabilă, spre pildă, e scena de la urmă ! După o scenă de gelozie, o scenă urîcioasă, care a făcut pe Brigitte aproape să leşine, ea adoarme. Octav, stînd lîngă patul ei, simte că ei se omoară unul pe altul, că trebuie să se despartă, şi cu atît mai mult încă cu cît el ştie că iubeşte deja pe un altul. Şi, stînd aşa, el începe să se

analizeze pe sine : cît de.stricări, cit de slab, cît de distrus e ! E evident că trebuie să se despartă, dar el n-are curajul de a o lăsa. O întreagă furtună se ridică în sufletul lui : lupta între gelozie, datorie şi iubire. In vremea aceasta, Brigitte, care doarme, dă puţin la o parte plapoma şi-şi descopere sînul gol. La vederea sinului gol, o furie nebună îl cuprinde pe Octave, bestialitatea dezvoltată prin moştenire şi prin traiul desfrînatal iubirii cumpărate îl cuprinde şi-1 arde dorinţa de a o lovi, de a [o] omorî. E acelaşi acces de furie care 1-a cuprins cînd a lovit cu pumnul gîtul gol al metresei din Paris. Această pasiune a uciderii la vederea goliciunii femeieşti e unul din cele mai grozave simptome ale nevrozei sexuale. Zola a voit în Jacques maşinistul din *La bete humaine** să zugrăvească această manie a uciderii, dar a rămas cu mult inferior lui Musset.

Dacă de la această admirabilă descriere a nevrozei sexuale a pesimistului Octave veţi trece la cauzele acestui pesimism aşa după cum le pricepe Musset, atunci producătorul pesimismului nu va fi nici nevroza sexuală datorită anomaliilor sociale, nici împărţirea oamenilor în bogaţi şi săraci, nici faptul că femeia, ajungînd marfă, se cumpără etc... Nu. Aceste cauze le expune Musset în cîteva pagini : e iarăşi vorba de Voltaire, de ireligiune, şi numai de adevăratele cauze nu. Să trecem acum de la pesimiştii francezi din prima jumătate a acestui veac la un pesimist contemporan nouă, din altă ţară însă, din Rusia, şi care e descris de genialul artist Lev Tolstoi.

Deoarece am ajuns la pesimismul rusesc, aş dori să răspund următoarei observaţiuni a d-lui Petraşcu.

D-1 Petraşcu, gîndind că eu socotesc că pricina pesimismului veacului e numai faptul disproporţiei între promisiunile revoluţionarilor burghezi şi între faptele lor, întreabă cu drept cuvînt : cum se explică dar pesimismul în Rusia, unde niciodată n-a existat o astfel de revoluţie şi astfel de promisiuni ? Acuma cred că e lămurit că această întrebare nu mi se poate face mie. Cauzele pesimismului sînt după mine anomaliile organizaţiei moderne burgheze. Această organizaţie economică modernă burgheză, cu anomaliile ei, există şi în Rusia ca şi aiurea, cu deosebire insă că în Rusia clasele burgheze şi culte

[Bestia umană]

n-au atîtea drepturi politice. Aşadar în Rusia, la cauzele obişnuite ale pesimismului claselor culte se mai adaugă încă una, anume că aceste clase sînt lipsite de drepturile politice pe care le au oamenii culţi din Europa occidentală. Ce mirare e dar că pesimismul şi misticismul sînt atît de bogat reprezentate în viaţa şi literatura rusă ? Să vedem dar un caz al pesimismului rusesc zugrăvit de cel mai mare romancier al veacului. Voim să vorbim de Lev Tolstoi şi de romanul său *Sonata lui Kreutzer* *, care a făcut un zgomot imens în toată lumea cultă. Cititorii probabil ştiu conţinutul acestui roman. Un oarecare Pozdnîşev, om bogat din clasa nobililor, care din gelozie şi-a ucis nevasta, povesteşte autorului romanului, în vagon, toată viaţa sa conjugală şi sexuală. După cum vedem, aici e iarăşi spovedania unui copil al secolului. De foarte tînăr, Pozdnîşev, ca mai toţi oamenii din clasa lui, a început să cumpere marfa-iubire. El nu făcea abuzuri ca mulţi alţii din tovarăşii săi, ci se folosea de marfa-iubire numai întru atîta întru cît — după amar de ironica expresie a lui Pozdnîşev însuşi — i-a trebuit pentru sănătate, după recomandaţia doctorilor. Pozdnîşev se credea în această privinţă om foarte cumsecade, cu atît mai mult cu cît era negustor cinstit, ce-şi plăteşte marfa foarte corect. Vreme de 12 ani, cît a ţinut acest trai de becher, Pozdnîşev se gîndea mereu la iubirea curată, la căsătoria cu femeia iubită şi la idila familială. La 30 de ani trecuţi, Pozdnîşev întîlneşte o domnişoară care-i părea tocmai aceea la care visa şi se însoară, după cum zice el, cu *jerseul* ce-i arăta formele. Dacă pe Pozdnîşev iubirea cumpărată 1-a educat pentru viaţa familială, pe femeia lui alt mod nu mai puţin anormal a pregătit-o pentru această viaţă conjugală. Ca toate domnişoarele din societate, ea a fost crescută pentru a vîna un bărbat, pentru a excita sensurile voluptoase, şi ale ei şi ale aceluia pe care trebuia să-1 vîneze. Muzica, danturile, îmbrăcămintea, hrana, citirea, convorbirile, moravurile înconjurătoare, toate fac din femeie o prinzătoare de bărbat. Şi o astfel de domnişoară, nici mai bună, nici mai rea decît altele, a devenit femeia lui Pozdnîşev. Ne putem închipui ce viaţă de familie putea să fie aceea. Ducînd o viaţă de becher relativ mai cumpătată, [Pozdnîşev]

*** [Sonata Kreutzer.]**

nu s-a ruinat cu totul psihiceşte, a fost atins numai de nevroza sexuală. Şi această nevroză capătă o dezvoltare ulterioară în viaţa familială. D-na Pozdnîşev îşi dezvoltă în căsnicie toate trăsăturile caracteristice sădite în ea de creştere. Descrierea acestei vieţi conjugale e făcută cu o măiestrie incomparabilă. Continuu le roade viaţa izbucniri de ură şi gelozii nemotivate, sfezi pentru nimica, ofense reciproce, dorinţa de a-şi face unul altuia cel mai mare rău, împăcăciuni motivate de voluptate şi iarăşi sfezi întovărăşite de ură sîngeroasă, dorinţa de a domina, siguranţa fiecăruia că numai el are dreptate, mila pentru propriile dureri familiale şi nepriceperea durerilor celorlalte părţi. Şi în sfîrşit o gelozie, de astă dată motivată, grozavă, ce otrăveşte şi distruge toate simţămintele omeneşti. Toate acestea sînt zugrăvite cu o măiestrie incomparabilă. Rezultatul acestei vieţi grozave e că nevasta lui Pozdnîşev îndrăgeşte pe altul, e surprinsă şi ucisă.

Şi numai cînd nevasta lui zace în pat, în agonie, numai atunci pentru întîia oară a înţeles el că nevasta lui trebuia să fie nu numai amantă — îndestulătoare a poftelor sexuale —, ci soră. După ucidere, cînd toate forţele psihice au fost otrăvite ori distruse de viaţa de familie, de psihozul sexual, Pozdnîşev ajunge mistic-religios, un fel de pesimist schopenhauerian. Nirvana, iată ce a rămas aceluia a cărui viaţă toată a fost un infern. Iată o parte din convorbirile lui Pozdnîşev care caracterizează misticismul şi pesimismul său. El zice că ceea ce doreşte să aibă o femeie sînt copiii, nu un amant.

„— Copiii, da, nu un amant.

— Dar, zisei cu mirare, cum s-ar continua specia umană ?

— Dar ce folos să se continue ? răspunse el cu mînie.

— Cum, ce folos ? Dar atunci noi n-am exista !

— Şi pentru ce trebuie să existăm ?

— La dracu, pentru a trăi !

— Şi pentru ce trăim ! Schopenhauerii, Hartmanii, toţi budiştii cu drept cuvînt zic că cel mai mare bun e Nirvana, a nu trăi... şi au dreptate în acest înţeles că traiul bun omenesc coincide cu nimicirea «eului». Numai ei nu se exprimă bine, ei spun că omenirea trebuie să se nimicească pentru a se feri de suferinţe, că ţinta sa este de a se distruge pe sine însăşi. Dar ţinta omenirii nU poate să

fie aceea de a se feri de suferinţe prin nimicire, pentru că suferinţa e rezultatul activităţii; dar ţinta activităţii nu poate consista în a desfiinţa urmările sale. Ţinta omului ca şi a omenirii e bunul trai şi, pentru a-l atinge, omenirea are o lege pe care trebuie s-o execute. Această lege consistă în unirea fiinţelor. Această unire e împiedicată de pasiuni, şi printre aceste pasiuni cea mai puternică şi cea mai răutăcioasă e iubirea sexuală. Şi iată de ce dacă pasiunile dispar, şi odată cu celelalte dispare şi cea mai puternică dintre ele, iubirea trupească, unirea va fi împlinită. Din clipa aceea, omenirea va fi împlinit legea şi nu va mai avea raţiune de a fi.

— Şi pînă ce omenirea va împlini legea ?

Pînă atunci va avea supapa de siguranţă..., semnul legii neîmplinite şi dragostea trupească. Atîta vreme cît va fi această iubire, şi graţie ei, se vor naşte generaţiuni, dintre care una va sfîrşi prin a împlini legea. Cînd, în sfîrşit, legea va fi împlinită, specia umană va fi nimicită ; cel puţin ne e imposibil de a ne înfăţişa viaţa în perfecta unire a oamenilor". Cît de caracteristice pentru Pozdnîşev sînt aceste vorbe mistice şi incoerente. Critica rusă şi europeană, neexceptînd nici pe Brandes, a făcut o însemnată greşeală în judecarea operei lui Tolstoi. In loc de a arăta cît de caracteristic e pentru Pozdnîşev misticismul lui, cît de necesar viaţa lui Pozdnîşev trebuia să-l aducă la budişti, la Schopenhauer şi la Nirvana, în loc de a arăta cît de necesar acest misticism şi pesimism reies din caracterul lui Pozdnîşev şi din condiţiunile vieţii sociale, criticii s-au pus la polemică cu Tolstoi în privinţa vederilor exprimate de Pozdnîşev. Parcă se pot discuta serios astfel de vederi, fie ale lui Pozdnîşev, fie ale lui Tolstoi. Ceea ce dă o însemnătate mare operei lui Tolstoi e că el ne-a zugrăvit un mistic, un pesimist detracat şi ne-a arătat drumul cum omul a aiuns la această detracare nervoasă, şi ne-a arătat adîncile cauze sociale care fac un mistic şi un pesimist. Altă însemnătate a operei lui Tolstoi e că el n-a luat cazuri extreme, isterii sexuale produse de o desfrînare mare. Eroul său nu e mai desfrînat decît marea majoritate a oamenilor în general, el se însoară iubindu-şi nevasta, viaţa lui familială e foarte obişnuită, e comună. Şi au fost destule anomaliile obişnuite ale relaţiunilor moderne sexuale şi familiale ca să aibă de rezultat uciderea şi un pesimism

desperat. *Sonata lui Kreutzer* de aceea a avut un răsunet aşa de imens în toată lumea modernă, pentru că societatea a recunosc acolo viaţa ei familială.

Dacă de la pesimismul oglindit în literatură trecem la viaţa pesimiştilor cunoscuţi, la biografia lor, găsim iarăşi o neîndoielnică dovadă a celor zise. Aşa să luăm pe cel mai mare cugetător pesimist, Schopenhauer. Schopenhauer era un melancolic, un enervat. Era excitabil la culme şi de o voinţă foarte slabă. Nesiguranţa vieţii îl aducea la desperare. Avînd un mic capital, care-i asigură întru cîtva viaţa, acest capital a ajuns să fie coşmarul lui, tremură toată viaţa ca să nu-l piardă. Condiţiunile nesigure ale vieţii sociale îl îngrozeau. El totdeauna se temea de vreo nenorocire. Cînd primea o scrisoare ori o telegramă, îngălbenea şi se temea s-o deschidă, fiindu-i frică de o veste nenorocită. în privinţa iubirii erotice, iată ce zice James Sully despre ei : „Cu toată tendinţa sa către negrele temeri şi bănuieli, avea un oareşicare gust pentru plăcerile vieţii, care se manifestau ca un fel de ironie a soartei, şi [în] ceea ce priveşte lucrul pe care căuta să arate că-l dispreţuieşte mai mult, sexul frumos. Ascetismul lui Schopenhauer era nereuşit faţă cu farmecul femeilor". Pentru oricine ştie a citi şi a pricepe, tot ce scrie Schopenhauer despre femeie arată la el o nevroză şi psihoză sexuală. Schopenhauer e un fel de Pozdnîşev în această privinţă.

*

Am vorbit pînă acuma de doi factori principali ai vieţii sociale : de lupta pentru existenţă şi de relaţiunile sexuale ; să spunem cîteva cuvinte despre un alt factor important — educaţiunea ştiinţifică, ştiinţa modernă, învăţămîntul ştiinţific, ştiinţa însăşi poartă caracterul organizaţiei sociale. Societatea modernă, făcînd ştiinţa mai apropiată tuturor oamenilor cu mijloace, a făcut-o mai răspîndită şi astfel a favorizat însemnata creştere, dezvoltarea şi progresul ei. Acelaşi efect a avut şi diviziunea muncii introdusă în cîmpul ştiinţific. După cum din diviziunea muncii economice a urmat o creştere colosală a bogăţiilor economice, tot aşa din diviziunea muncii în ştiinţă a urmat o creştere mare a bogăţiilor ştiinţifice ori, mai bine zis, o creştere mare a materialului

ştiinţific. Dar alături cu aceste avantaje au urmat şi multe anomalii în organismul ştiinţific modern, ca şi în cel economic-social. Producătorul modern de mărfuri nu e interesat de cele produse, ci de altceva — de banii ce va lua pentru produsurile lui, produsurile nu-l interesează direct, prin propria lor calitate şi bunătate, ci indirect, prin banii ce-i aduc. Tot aşa, pe omul de ştiinţă, în societatea noastră, ştiinţa nu-l interesează direct prin ea însăşi, el nu învaţă ştiinţa pentru ştiinţă ori pentru un alt scop moral, ci o învaţă pentru cariera materială, pentru a trăi din ea, pentru foloasele materiale ce-i poate aduce. De aici lipsa de iubire, de pasiune, de devotament sincer pentru ştiinţă în societatea modernă. Bineînţeles, noi nu vorbim de excepţii fericite, ci de regula generală. Diviziunea muncii în organismul ştiinţific, făcînd să crească foarte mult bogăţiile ştiinţifice, produce din altă parte anomalii mari, cum e slăbirea celei mai preţioase facultăţi intelectuale omeneşti — spiritul de generalizare. Acest fapt fiind de o importanţă uriaşă, ne vom opri la el mai mult. Să vedem care ar fi mersul normal ştiinţific ? Ar fi ca datele ştiinţifice strînse, faptele descoperite să fie sistematizate, clasificate, sintetizate şi generalizate astfel ca un om cult să poată, cu o ochire, observa şi pricepe tot cîmpul ştiinţei contemporane lui. Pe urmă ar urma strîngerea, descoperirea altor fapte noi, sistematizarea şi clasificarea lor, toate clasificările ridicate la clasificări mai înalte din generalizările făcute, generalizări mai universale ş.a.m.d. Aceasta ar fi un mers normal, unde s-ar conserva proporţia necesară între fapte şi generalizările lor. Societatea modernă însă, specializînd ocupaţiunile şi ramurile ştiinţifice într-un mod cu totul exagerat, a produs o disproporţie colosală între faptele ştiinţifice şi generalizările lor. înainte de a trage concluziile din acest fenomen, să vedem puţin cum se face în societatea noastră învăţămîntul ştiinţific. Ca exemplu putem lua învăţămîntul din ţara noastră, pe care îl avem înaintea ochilor. La şapte ani, un copil cu totul nedezvoltat fiziceşte intră în şcoală. Aici începe *munca ori, mai bine, cazna intelectuală şi nemunca corpului.* Societatea modernă, introducînd o mare diviziune a muncii şi despărţind pe oameni în clase ce muncesc fiziceşte şi care nu muncesc, a despărţit cu

desăvîrşire munca fizică de cea intelectuală, ceea ce e foarte anormal şi e în dauna şi a fizicului, şi a intelectului omului. De la prima zi dar, învăţămîntul copilului fraged începe într-un mod cu totul anormal. La şcoală, copilul începe a învăţa pe de rost fapte multe, fapte ale căror legături şi însemnătate nu le pricepe, nu numai el, dar nici profesorii şi nici profesorii profesorilor lui. După patru ani de învăţătură, după ce copilul fraged şi-a pregătit astfel creierul pentru a fi receptaculul unor fapte şi date disparate, el intră în liceu. Aici acelaşi lucru, şapte ani se învaţă date, fapte a căror însemnătate în sistemul faptelor mai universale nu o pricep nici elevii, nici profesorii. După 11 ani de acest învăţămînt frumos, după ce fizicul a fost slăbit de neexerciţiu, de nemuncă, iar creierul a devenit un burete pentru a suge fapte şi date, după ce ştie cu siguranţă cînd s-a născut Ramses, cînd a murit Xerxes, ştie declinaţiunile greceşti, afluenţii Gangelui etc... tînărul trebuie să aleagă o specialitate pentru carieră, pentru trai, aşa o cere societatea modernă, şi tînărul nostru vrea să devină, spre pildă, chimist. Deci adio Ramses, adio Xerxes, adio declinaţiuni greceşti, denumirile afluenţilor unui afluent al lui Mississippi şi alte denumiri, date de tot felul. Noroc dacă tînărul nostru într-o vreme relativ scurtă; a putut să-şi scape memoria de acest material zăpăcitor uitîndu-1. Tînărul începe să înveţe chimia, chimia e o specialitate largă, grea, şi tînărul nostru îi consacră toată viaţa. Dacă are o inteligenţă destul de puternică, astfel ca ea să fi putut rezista şcoalei ucigătoare de inteligenţă, atunci poate să ajungă un chimist de frunte. Alţi tineri ajung specialişti şi în alte ramuri ştiinţifice ori tot în chimie. Chimistul nostru se pune pe lucru, începe să facă descoperiri, să găsească alte fapte ; alţi chimişti din ţară, ori din alte ţări, asemenea ; faptele şi descoperirile curg, se grămădesc ; o viaţă de om/pentru a le şti toate, e scurtă şi specialitatea se restrînge : în loc de un specialist în chimia generală vom avea specialişti în chimia organică şi anorganică, pînă ce creşterea faptelor şi descoperirilor ne va nevoi să mai restrîngem specialitatea. Şi astfel, formîndu-se ştiinţele în nenumărate specialităţi, vine vremea cînd cutare om ajunge un specialist celebru în inscripţiile asiriene, cutare în litera-

tura indiană ş.a.m.d. Toată viaţa e trebuincioasă omului pentru a fi stăpîn asupra unui colţ al ştiinţei, care ştiinţă însăşi e un colţişor în sistemul ştiinţelor. Dar generalizările ! Mai întîi 'inteligenţa în această privinţă e slăbită prin toată educaţiunea modernă. Afară de aceasta, savantul modern e stăpîn numai pe un colţişor mic al ştiinţei, deci cel mult poate să facă generalizări în acest mic domeniu ştiinţific. Dar şi aici putinţa generalizării e foarte restrînsă. Toate ştiinţele fiind legate între ele, o generalizare făcută în domeniul unei ştiinţe poate să fie contrazisă de faptele altei ştiinţe. Savantul modern e dar *un impuissant* în această privinţă. Toate ştiinţele sînt legate, depind una de alta, soarta uneia atîrnă de soarta celorlalte. Savantul modern însă nu poate cuprinde, nu numai toate ştiinţele, dar nici măcar cîteva, apropiate de ştiinţa lui, de aceea el necesarmente ajunge pedant, neputincios pentru vederi mai largi.

In organismul ştiinţific, fiecare specialitate e o celulă legată de tot organismul şi a cărei soartă depinde de starea organismului întreg, după cum omul, în societatea modernă, e o celulă legată de organismul social şi a cărui soartă depinde de acest organism. Dar, după cum societatea, legînd soarta omului de soarta sa, nu-şi dă o organizaţie conştientă şi raţională, astfel încît soarta omului să fie garantată şi asigurată, şi de aceea îl aruncă în cea mai mare nesiguranţă şi dependenţă de puterile oarbe sociale, tot aşa şi în ştiinţă e nesiguranţa vieţii, a faptelor şi descoperirilor ştiinţifice pe cît e vorba de generalizarea faptelor şi descoperirilor. Un om într-un domeniu ştiinţific special, restrîns, produce, şi produce mult, dar nu ştie ce anume din produsul său va fi în adevăr necesar pentru ştiinţa generală, după cum nu ştie nici dacă produsele altor ramuri ştiinţifice nu-i vor ruina micile lui generalizări. Această nesiguranţă însă trebuie să producă timiditate, nesiguranţă, laşitate intelectuală. După cum producătorii moderni de mărfuri, care fabrică fără nici o regulă, fără să ştie cît produc alţii şi cît se va cere în piaţă, dau producte mai multe decît poate să absoarbă piaţa, astfel şi producătorii intelectuali, producînd fiecare în parte, dau o colosală cantitate de fapte ştiinţifice care nu pot să fie absorbite prin generalizare, deci nici prin capul omenesc, şi astfel dau naştere unei

supraproducţii ştiinţifice şi crizelor intelectuale *. *Şi* după cum condiţiunile sociale ale vieţii moderne se ridică în faţa omului modern ca un sfinx misterios, făcîndu-1 dependent, fricos, distrugînd simţămîntul siguranţei, mîndriei, statorniciei, distrugînd voinţa ; tot astfel colosalul organism anarhic al ştiinţei moderne se ridică, ca un mare necunoscut, înaintea învăţatului modern, făcîndu-1 *dependent* intelectualiceşte, distrugînd siguranţa gîndirii, statornicia intelectuală, făcîndu-1 timid, laş intelectualiceşte mai ales cînd e vorba de generalizările înalte. *Precum în organizaţia socială actuală nu omul stăpîneşte condiţiunile sociale de trai, ci e stăpînit de ele, tot astfel nu intelectul stăpîneşte ştiinţa modernă, ci e stăpînit de ea.* Şi astfel gîndirea, intelectul modern, condiţionat prin felul organizaţiei sociale moderne, lipsit de forţă, statornicie şi siguranţă intelectuală, nu numai că nu se împotriveşte deducţiunilor pesimiste ce omul modern e înclinat să facă, ci chiar intelectul, el însuşi, e menit să aibă tendinţa de a face astfel de deducţiuni, astfel de construcţiuni pesimisto-metafizice. Intelectul omenesc, deşi depinde de starea afectivă a omului, are însă şi o forţă proprie, o logică proprie, o neatîrnare, *relativă, bineînţeles.* Aşa să luăm o pildă. Un şir întreg de nenorociri pot să influenţeze într-un mod foarte dureros toate simţămintele unui om. Simţămîntul durerii va influenţa, bineînţeles, intelectul, care va tinde să facă generalizări în armonie cu simţămintele omului, va face, spre pildă, o generalizare că durerea e partea oricărei vieţi. Dar un intelect ihai puternic, mai statornic, relativ neatîrnat, se va împotrivi acestei tendinţe şi, făcînd omului analiza traiului lui, îi va arăta cauza pentru ce-i pare că nefericirea şi durerea e partea oricărei vieţi. Analizînd viaţa socială mai departe, acest intelect al omului poate să ajungă la concluziuni protivnice celor către care e împins omul de temperamentul său **. Dar intelectul majorităţii oamenilor de azi, condiţionat de felul organizaţiei

*** Analogia între producţiunea-marfă şi producţiunea-gîndire a priceput-o încă de mult marele şi genialul Balzac cînd în** *Uillustre Gaudissart* **a zis : „De la 1830 încoace, gîndurile ajung valori (mărfuri). Poate vom ajunge încă să vedem şi o bursă pentru gîndiri".**

**** Prin cele dezvoltate mai sus nu vreau să înţeleg deloc că intelectul e independent de simţuri.**

sociale* e nestatornic, atîrnător, timid şi, ca atare, nu numai că riu opune rezistenţă tendinţelor vieţii sociale şi temperamentului, afectelor, ci mai curînd el însuşi are tendinţa să facă construcţiuni speculative şi metafizice pesimiste. Şi iată cum se face cu putinţă ca o inteligenţă mare ca a lui Schopenhauer să facă construcţiuni metafizice şi filozofice care, în rezultatele finale, seamănă cu acelea ale scapeţilor birjari ruşi*. Iată cum se face cu putinţă ca această filozofie să găsească ciraci, şi iată cum se face posibil şi chiar neînlăturabil tot pesimismul aşa-numit ştiinţific modern. Şi iarăşi iată cum se face cu putinţă ca un Lev Tolstoi să caute toată înţelepciunea omenirii în cuvintele lui sfîntul Matei ori Luca, cutare altul în zisele lui Buda, cutare matematician să dovedească existenţa spiritelor prin a patra dimensiune, iar cutare grupă de învăţaţi să stea împrejurul mesei şi, cu mare seriozitate, să observe bătăile picioarelor ei prin care vorbesc spiritele.

Am examinat, pe cît ne-a permis spaţiul articolului, trei factori principali ai vieţii sociale ; lupta pentru existenţă, relaţiunile sexuale şi viaţa intelectuală, gîndirea; intelectul în societatea modernă, şi am văzut că toţi aceşti factori, *condiţionaţi prin felul organizaţiei sociale moderne,* ajung izvoare nesecate de pesimism. Deci acuma, şi cu mai multă siguranţă, putem zice ceea ce am zis şi în articolul trecut : *cauza pesimismului modern în literatură şi viaţă e civilizaţia burgheză, organizaţia socială burgheză modernă.*

*

Am sfîrşit articolul nostru. Pentru a evita unele neînţelegeri, vom adăuga aici încă cîteva cuvinte, însă nu în privinţa pesimismului, ci a optimismului veacului. După cum am zis deja, e greşit de a crede că pesimismul ce există într-o societate oarecare trebuie să cuprindă pe toţi oamenii.

Asemenea am văzut că mai curînd s-ar putea zice contrariul, adică că pesimismul unei clase poate sluji ca do-

*** Idealul pentru Schopenhauer e dispariţiunea omenirii, însă nu prin sinucidere în masă, ci prin abţinerea de fia] relaţiuni sexule. Scapeţii deci sînt cei mai consecvenţi schopenhauerieni.**

vadă optimismului clasei protivnice celei dintîi. Aceleaşi condiţiuni sociale care provoacă pesimismul unora pot să provoace optimismul altora. Lupta pentru existenţă, care creează o mare majoritate de învinşi, creează şi o mică minoritate de învingători. Intre aceşti învingători vor fi unii înclinaţi spre optimism. Mizeriile şi durerile altora ajung tocmai izvorul bogăţiei şi veseliei lor. Acestora nu le pasă de toate mizeriile lumii, ei nu le văd, nu vor să le vadă, le neagă ori cred că durerea altora e tot aşa de fatală ca şi veselia şi fericirea lor. Aceşti *juissori,* această burtă-verzime modernă, mulţumită şi ghiftuită, nu vede înaintea ei decît propria-i îndestulare, plăcere şi fericire. Pentru aceşti juissori de viaţă, toată lumea se încheie în propria lor persoană. Lumea pentru ei e cea mai bună din lumile închipuite pentru că ei trăiesc bine, ei sînt fericiţi. Aceşti optimişti sînt, asemenea, un produs al societăţii moderne. Ar fi de prisos, cred, să mai zicem că cei mai extremi pesimişti sînt mai simpatici decît aceşti optimişti înguşti la minte, la suflet, la inteligenţă, răi, egoişti şi nepăsători. Dar este o altă clasă de optimişti. O organizaţie socială în mersul ei evolutiv produce dintr-o parte anomaliile care o descompun, din altă parte, în sînul ei chiar, încolţesc germenii organizaţiei sociale viitoare superioare. Şi iarăşi societatea produce o clasă de oameni care reprezintă interesele societăţii viitoare, care pricep că societatea de azi va da naştere unei societăţi mult mai superioare, că durerea chiar de azi e condiţiunea fericirii viitoare. Aceştia sînt asemenea optimişti. James Sully, deşi nu face parte dintre ei, zice despre aceşti optimişti : „în sfîrşit, mişcările sociale şi politice ale epocii noastre tind la credinţa foarte împrăştiată despre un nou tip al structurii sociale, unde o mare parte din relele materiale ale ordinii existente vor dispărea. Oricare ar fi valoarea ştiinţifică a mulţimii de scrieri care pledează pentru o organizaţie nouă a relaţiilor industriale în societate, nu se poate contesta că oameni de mare putere intelectuală şi de o vastă pricepere practică sînt de acord în privinţa posibilităţii fericite a unei astfel de organizări. Adevărul vorbind, această aspiraţiune socială ne dă unicul tip trainic de optimism în secolul nostru" (James Sully, p. 69—70).

Aceşti optimişti, ca şi pesimiştii, şi mai bine chiar decît pesimiştii, văd toate ticăloşiile, nedreptăţile, mizeriile vieţii de azi. Aceste dureri şi suferinţe imense găsesc un răsunet dureros în inima lor.

Dar aceşti optimişti sînt convinşi că înseşi aceste dureri şi suferinţe duc către o stare mai dreaptă, mai umană, mai fericită. Parafrazînd o admirabilă expresie a genialului Heine, vom zice că durerile de azi, pentru ei, nu sînt durerile agoniei, ci durerile facerii (naşterii). Şi iată pentru ce ei, plini de mari speranţe şi de absoluta încredere în viitor, cu ochii aţintiţi asupra marelui lor ideal, merg înainte, tot înainte. Durerile lumii ce răsună adînc în inima lor, marăa compătimire pentru imensele suferinţe ale oamenilor nu numai că nu-i descurajează, dar, cu totul dimpotrivă, le dă o forţă nouă, o energie nouă spre a lupta pentru nimicirea ticăloşiilor, minciunilor sociale, apăsărilor, luptei fratricide, suferinţelor, durerilor, mizeriilor de tot felul ale societăţii actuale. Despre acest optimism, optimism în sensul cel mai înalt şi curat al cuvîntului, vom vorbi altă dată.

ADNOTĂRI

1 — Prefața aceasta însoțește prima ediție a lucrării: I. Gherea (C Dobrogeanu), *Studii critice,* voi; I, Tipografia „Românul", 1890, p. I—II cu omisiunea frazei de la sfîrșit: „Fiindcă, s-au strecurat în acest volum mai multe greșeli tipografice, printre care unele schimbă chiar înțelesul, rugăm pe cititori să consulte erata de la sfîrșit", frază care în edițiile ulterioare nu a mai fost reprodusă. Volumul, întîmpinat cu binemeritate aprecieri în epocă, a fost reeditat, în același an, la București, în Editura librăriei „Socee". O a treia ediție apare în București, Editura „Viața românească", 1923, însoțită de următoarea *înștiințare:* „Edițiunea aceasta se înfățișează, față de precedenta edițiune, cu unele mici modificări de limbă și de stil. Ele au fost făcute de d. Iosif Nădejde pentru volumul întîi, sub directa supraveghere a lui C. Dobrogeanu-Gherea, pentru următoarele două volume (al II-lea și al III-lea din *Studii critice* — n.n.), strict în limita indicațiunilor lui. Boala îndelungată și apoi moartea lui Gherea l-au împiedicat de a da el însuși forma definitivă a acestei edițiuni". Volumul apare în edițiile a 4-a și a 5-a (aceasta din urmă sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu) în București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924 și respectiv 1925. — *13.*

2 — Se are în vedere volumul: Mihai Eminescu, *Proză și versuri,* tipărit sub îngrijirea lui V. G. Morțun, în Iași, Tipo-litografia „H. Goldner", 1890, 241 p. Prima ediție *Poezii* de Mihai Eminescu, a apărut în București, Editura librăriei „Socec", 1884, VIII + 307 p., sub îngrijirea lui Titu Maiorescu. Această ediție princeps, incluzînd poeziile marelui nostru poet publicate în *Convorbiri literare,* a constituit drept punct de plecare pentru retipăririle ulterioare, inclusiv pentru cea editată de Morțun. — *13.*

3 — Studiul *Asupra criticii* a apărut inițial cu titlul *Critica criticii, in* revista *Contemporanul,* anul VI, nr. 3, octombrie 1887, p. 260—284. A fost reeditat cu titlul de față, în: I. Gherea <C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. I, București, Tipografia „Ro-

mânui", 1890, p. 5—54 şi apoi în ediţii succesive, după cum urmează : ed. a II-a, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 7—51 ; ed. a III-a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 7—51; ed. a IV-a, Bucureşti, Editura librăriei „Univer•sala"-Alcalay, 1924, p. 7—51 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, [1925], p. 7—51 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 50—74 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1963, p. 68—80 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmânyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 112—142 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşou), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 1—28 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu, studiu introductiv şi note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Bucureşti, Colecţia „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 23—51 ; C. Dobrogeanu-Gherea : *Asupra criticii* (Studii şi articole), antologie, postfaţă şi bibliografie de Mircea Iorguleseu, Bucureşti, Editura „Minerva", 1973, p. 7—51 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. 1 (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toţi", Editura „Minerva", 1976, p. 35—67. — *15.*

4 — C. Dobrogeanu-Gherea are în vedere volumele lui Delavrancea, şi anume : *Sultănica,* Bucureşti, Tipo-litografia „St. Mihailescu", 1885, 267 p. ; *Linişte* şi *Trubadurul,* Bucureşti, Librar-editor Ig. Haimann, 1887, 83 p. şi respectiv 268 p. — *16.*

5 — într-o traducere contemporană, citatul sună astfel „Scrisorile lui, atît de pline de dragoste, au ceva trivial; glumele sînt greoaie. Gesticulează, fredonează, bate lumea pe burtă, face pe bufonul" (Hippolyte Taine, *Pagini de critică,* texte alese traduse şi prefaţate de Silvian Iosifescu, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 160). — *20.*

6 — „Terminasem o comedie hazlie şi chioasă, viaţa unui biet preot izgonit din pensiunea lui : deodată ne găsim cufundaţi într-o încâlceală emfatică" (Hyppolyte Taine, *op. cit,* p. 166). — *20.*

7 — „Cuvintele *sublim, delicios, ameţitor, supraomenesc* se ivesc la fiecare pagină. E clar, domnul de Balzac e prost-crescut ; e grosolan şi şarlatan ; rîde zgomotos şi are glasul strident al oamenilor din popor. Stilul lui te supără sau te ameţeşte ; îl forţează, ca să pară mai viguros ; ca să încălzească pe alţii, se aprinde singur : e nesănătos şi mă opresc aici" (Hippolyte Taine, *op. cit,* p. 173). — *20.*

8 — „Naturalistului îi lipseşte idealul, ou atît mai mult îi lipseşte naturalistului Balzac... Adevărata nobleţe îi lipseşte, lucrurile gingaşe îi scapă, mâinile lui de anatomist murdăresc făţurile pudice ; el urîţeşte urîţenia" (Hippolyte Taine, *op. cit,* p. 181). — *20.*

9 — „Virtutea astfel înfăţişată e doar împrumut cămătăresc, pe amanet. E cea mai urîtă idee a lui Balzac. Ne resemnăm să fim dezamăgiţi de către naturalişti; dar ne revoltă faptul că artistul suprimă în noi elevaţia şi fineţea şi îi răspundem că le anulează la alţii pentru că, probabil, nu le află în sine" (Hippolyte Taine, *op. cit,,* p. 188—189). — *21.*

10 — „împreună cu Shakespeare şi cu Saint-Simon, Balzac reprezintă cea mai interesantă concentrare de documente pe care-o avem cu privire la natura omenească" (Hippolyte Taine, op. *cit,* p. 208). — *21.*

11 — Primul din aceste articole ale lui C. Miile a apărut, sub titlul *Barbu Ştefanescu Delavrancea,* în ziarul *Drepturile omului,* anul I, nr. 114 din 22 iunie 1885, sub pseudonimul Gheorghe Frunză ; al doilea sub titlul *Barbu Ştefanescu Delavrancea. Sultănica, Trubadurul. Nuvelele sale. Fondul, Forma. Noua evoluţiune a talentului său,* s-a publicat la rubrica *Săptămîna literară* a ziarului *Lupta,* anul IV, nr. 233 din 20—21 aprilie 1887. — 23.

12 — Este vorba de studiul *Eminescu,* pe care C. Dobrogeanu-Gherea 1-a publicat iniţial în *Contemporanul,* anul V, nr. 9, martie 1887, p. 231—253 şi nr. 11, mai 1887, p. 395—428. — *26.*

13 — Se referă la broşura lui I. N. Roman *Un răspuns domnului Ioan Gherea* (extras din ziarul *Drapelul,* Tipografia „Dimitrie Gheorghiu". „Lucrătorii asociaţi", Iaşi, 1889, 128 p. — *26.*

14 — Referindu-se la evoluţia literaturii între 1872, cînd a scris *Direcţia nouă în poezia şi proza română,* şi pînă la 1886, cînd publică *Poeţi şi critici (Convorbiri literare,* anul XX, nr. 1 din 1 aprilie 1886, p. 3—9), T. Maiorescu releva că, „dacă privim astăzi la literatura din ultimii ani, timida speranţă de atunci se poate schimba într-o încredere sigură pentru direcţia sănătoasă a lucrărilor intelectuale în România... în proporţia creşterii acestei mişcări, scade trebuinţa unei critice generale. Din momentul în care *se face* mai bine, acest fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiei adevărate. *Poeziile* lud Eminescu, *Pastelurile* lui Alecsandri vor curaţi de la sine atmosfera estetică viţiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densuşianu etc. etc... Misiunea criticei — misiune de altminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanţă în modestia ei — ne pare a fi în momentul de faţă mai mult de a lărgi cercul activităţilor 'individuale, de a deştepta tinerimea încă prea amorţită de pîcla trecutului şi de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare" (Titu Maiorescu, *Critice,* voi. II, Prefaţă de Paul Georgescu, Text stabilit, tabel cronologic, indice si bibliografie de Domnica Filimon-Stoioescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 285—286). — *28.*

15 — Se referă la articolul lui Barbu Ştefanescu Delavrancea *O familie de poeţi,* apărut în *Lupta literară,* anul I, nr. 1 şi 2 din 19 şi 26 aprilie 1887. — *39.*

16 — Articolul *Decepționismul în literatura română* a fost publicat pentru prima oară în *Contemporanul,* anul V, nr. 8, februarie 1887, p. 97—115 şi a fost retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice, voi.* I, Bucureşti, Tipografia „Românul", 1890, p. 55—84 ; ed. a Il-a, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 52—79 ; ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), Bucureşti, Editura „Viața românească", 1923, p. 52—79 ; Ed. a IV-a, Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 52—79 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"nAlcalay [1925], p. 52—79 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (ediție adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 96—111 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită şi prefațată de Horia Bratu), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1957, p. 302—308 (fragment); C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmănyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 161—181 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 95—111 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I, (antologie, prefață şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 95—114. — *43.*

17 — Este vorba de marea revoluție burgheză din Franța, izbucnită la 14 iulie 1789. — *54.*

18 — Studiul *Eminescu* a fost publicat prima oară în *Contemporanul,* anul V, nr. 9, martie 1887, p. 231—253 şi nr. 11, mai 1877, p. 395—428. Revăzut şi adăugit, materialul a fost republicat în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. I* Bucureşti, Tipografia „Românul", 1890, p. 85—187 ; ed. a Il-a, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 80—177. Fragmente intitulate : *Eminescu şi critica, Sonet şi critică, Melancolie,* au apărut în Eminescu (ziar comemorativ), septembrie 1890; *Pesimismul lui Eminescu,* în *Mihai Eminescu,* număr mic, 1850—1889—1909, Bucureşti, iunie 1909, iar un rezumat al studiului în *România muncitoare,* anul X, nr. 69 din 19 iunie 1914. în *Mihai Eminescu,* număr comemorativ din 15 iunie 1899, se preciza : „N-am reprodus nimic din maiestrele studii ale celor doi corifei critici *Maiorescu* şi *Gherea,* căci pe de o parte nu ne-am îndurat a le trunchia, dar pe de altă parte aceste studii sînt îndestul de cunoscute". Volumul este reeditat în ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), Bucureşti, Editura „Viața românească", 1923, p. 80—177 ; ed. a IV-a, Bucureşti, Editura 'librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 80—177 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay [1925], p. 80—177; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediție comentată şi adnotată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1956, p. 5—65 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită şi prezentată de Horia Bratu), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1957, p. 15—20 (se reproduce rezumatul apărut în *România muncitoare* din 19 iunie 1914); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață şi

note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1963, p. 188—191 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmănyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 445—488 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 153—217 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivaşcu, studiu introductiv şi note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Bucureşti, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 106—173 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (antologie, prefață şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toti", Editura „Minerva", 1976, p. 84—158. — *61.*

19 — Este vorba de Comuna din Paris, proclamată la 18 martie 1871, prima guvernare proletară din istorie. — *69.*

20 — *C. Dobrogeanu-Gherea* se referă la studiul *Eminescu şi poeziile lui* de Titu Maiorescu, apărut în *Convorbiri literare,* anul XXIIL 1889. — *116.*

21 — Studiul *D-l Brociner ca descriitor al vieții țărăneşti* a fost publicat prima oară în *Contemporanul,* anul IV, nr. 15 din 1—15 august 1885, p. 577—587 şi a fost reprodus în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. I, Bucureşti, Tipografia „Românul", 1890, p. 188—208 ; ed. a Il-a, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 178—197 ; ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), Bucureşti, Editura „Viața românească", 1923, p. 178—197 ; ed. a IV-a, Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 178—197 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barfcu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala'-Alcalay, [1925] p. 178—197 ; C. Dobrageanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediție adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1956, p. 279—290. — 124.

22 — Nuvela *Sanda* a lui M. Brociner a apărut în *Revista literară,* anul VI, nr. 16, 17, 19, 20 şi 21 din 2, 9, 16, 30 iunie si 1—15 iulie 1885, p. 362—356, 369—374, 404—408, 422—425, 445—448. — *124.*

23. — Studiul *Al. Vlahuță* a fost tipărit prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. I, Bucureşti, Tipografia „Românul", 1890, p. 209—269 ; ed. a Il-a. Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 198—256 ; ed. a H1-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), Bucureşti, Editura „Viața românească", 1923, p. 198—255 ; ed. a IV-a, Bucureşti, Editura librăriei „Univer$ala"-Alcalay, 1924, p. 198—255 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay [19251, p. 198—255 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediție adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1956, p. 152—186 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită şi prefațată de Horia Bratu), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1957, p. 129—175 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmănyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi K6-

nyvkiado, 1963, p. 427—429, 438—441 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașou), Bucur rești, Editura pentru literatură, 1967, p. 218—255 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 174—213. — *136.*

24 — Este vorba de volumele lui Al. Vlahuță : *Din drepturile lumii și o primă culegere de versuri,* apărute în 1887. — *136.*

25 — Articolul *Pesimistul de la Soleni* (critică) a fost publicat mai întîi în revista *Contemporanul,* anul V, nr. 4, octombrie 1886, p. 322—345. Retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 270—305 ; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 256—288 ; ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească", 1923, p. 256—288 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 256—288 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay £1925], p. 256—288 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu)* București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 291—309 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 75—94. — *172.*

26 — Romanul lui Duiliu Zamfirescu *în fața vieții* a apărut în octombrie 1884. — 176.

27 — Studiul *Tendenționismul și tezismul* în artă reprezintă cea de-a doua parte a articolului intitulat *Direcția Contemporanului,* apărut în *Contemporanul,* anul VI, nr. 5, decembrie 1887, p. 399—417 și nr. 6, ianuarie 1888, p. 519—546. în forma actuală, studiul a fost publicat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice, voi.* I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 306—346 ; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 289—325 ; ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viata românească", 1923, p. 289—325 ; ed. a IV-a, București, Editura ' librăriei „Universala"-Alealay, 1924, p. 289—325 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay [19251, p. 289—325 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 75—95 ; *Presa muncitorească și socialistă din România,* vel. I (1865—1900), partea I (1865—1889)* București, Editura politică, 1964, p. 167—181 (cu unele omisiuni) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașou), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 112—133; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 82—105 ; Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (antologie, prefață și note de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 68—94. — *192.*

28 — Broșura lui I. N. Roman *în contra direcțiunii literare de la Contemporanul* a apărut în Iași, Tipo-litografia „H. Goldner", 1887, 86 p. — *192.*

29 — Termenul de tezism a fost pus în circulație în legătură cu piesa lui Emile Augier *Ginerele domnului Poirier,* conceptul fiind răspîndit în critica literară a secolului al XIX-lea. — *199.*

30 — Studiul I. *L. Caragiale* a apărut pentru prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 347—394. Inițial despre comediile lui Caragiale Gherea a publicat un articol în Contemporanul, anul IV, nr. 10—11—12, 15 mai — 15 iunie 1885, p. 403—523. Dar, după cum mărturisește el, acest articol „mi-a apărut acum prea incomplet și de aceea am scris pentru acest volum alt articol, în care din cel trecut au intrat numai 3 pagini". Studiul a fost retipărit în ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 326—369 ; ed. a H1-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească", 1923, p. 326—369 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 326—369 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alealay, 1925, p. 326—369 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 66—90 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1957, p. 21—53 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului,' 1963, p. 192—226 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmânyok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1983, p. 489—506 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 256—282 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașou, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 214—241. — *215.*

31 — Prefața însoțește volumul II al lucrării : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* București, Editura librăriei „Socec", 1891. Ediția a II-a apare în București, Editura „Viața românească", 1923 și cea de-a IH-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925. — *245.*

32 — Studiul *Asupra criticii metafizice și celei științifice* a apărut pentru prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. II, București, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 1—50. A fost retipărit în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 7—55 ; ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 7—55 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru

literatură şi artă, 1956, p. 162—190 ; C. Dobrogeanu-Gherea, Kri* *tikai Tanulmănyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 209—237 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 349—379 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticii (Studii şi articole)* (antologie, postfaţă şi bibliografie de Mircea Iorgulescu), Bucureşti, Editura „Minerva", 1975, p. 52—101; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toti", Editura „Minerva", 1976, p. 179—214, — *247.*

33 — Acest studiu reprezintă răspunsul lui C. Dobrogeanu-Gherea la recenzia lui G. Bogdan-Duică la volumul I din *Studii critice,* apărută în *Convorbiri literare,* anul XXIV, nr. 5 din 1 august 1890, p. 393—414. — *247.*

34 — Studiul *Personalitatea şi morala în artă,* publicat iniţial sub titlul *Către d-nul Maiorescu* în revista *Contemporanul,* anul V, nr. 1, iulie 1886, p. 43—75 şi republicat aproape fără schimbări în *Studii critice,* voi. II, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 51—96 ; ed. a II-a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 56—101 ; ed. a III^a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 56—101 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 23—49 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1963, p. 31—67 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmănyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 79—111 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 46—74 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu, studiu introductiv şi note finale de Zoe Dumitresou-Buşulenga), Bucureşti, Colecţia „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 52—81 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toti", Editura „Minerva", 1976, p. 1—34. — 279.

35 — Articolul lui T. Maiorescu *Comediile d-lui L L. Caragiale* a fost publicat în *Convorbiri literare,* anul XIX, nr. 6 din 1 septembrie 1885, p. 449—462 ; el a servit ca prefaţă la volumul de teatru al lui I. L. Caragiale din 1889. Vezi : Titu Maiorescu, *Critice,* voi. II, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 269—282. — *279.*

36 î „ articolul *Poeţi şi critici (Convorbiri literare,* anul XX, nr. 1 din 1 aprilie 1886, p. 3—8), T. Maiorescu ia atitudine faţă de opiniile minimalizatoare exprimate de Barbu Şt. Delavrancea (în *Epoca* din 11 ianuarie 1886) în legătură cu dramele lui V. Alecsandri şi de Al. Vlahuţă (în conferinţa de la „Ateneu" din 27 februarie 1886) privind creaţia poetică a bardului de la

Mirceşti (vezi : T. Maiorescu, *Critice,* Bucureşti, voi. II, Editura pentru literatură, 1967, p. 283—291. — 279.

37 — Studiul *Ceva despre clasicism şi romantism* a fost publicat sub titlul *Schiţe critice* în *Contemporanul,* anul VI, nr. 9, aprilie-mai 1888, p. 258—279. Retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. II, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 97—127 ; ed a II-a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 102—131 (fragment) ; ed. a HI^a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 102—131 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 112—128 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), :Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 134—152 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toti", Editura „Minerva", 1976, p. 115—136. — *308.*

38 — Nuvela *Făclia de Paşte* şi drama *Năpasta* au fost publicate în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. II, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 128—179 ; reeditate succesiv în ed. a Il-a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 132—180; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alealay, 1925, p. 132—180 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediţie comentată şi adnotată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 91—116; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită şi prefaţată de Horia Bratu), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1957, p. 54—58 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmănyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi KSnyvkiado, 1963, p. 507—518 (fragmente); C. Dobrogeanoi-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 289—316. — *328.*

39 — Studiul *Ştefan Hudici* a fost publicat sub titlul *: Ştefan Hudici* schiţă dramatică de V. G. Morţun (critică) în revista *Contemporanul,* anul IV, nr. 8—9 din 1 ianuarie—1 februarie 1885, p. 273—288. El reprezintă o recenzie critică la piesa lui Morţun apărută în *Contemporanul,* anul IV, nr. 5/1885, p. 161—178. A fost reeditat în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. II, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 180—208 ; ed. a II-a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 181, 208 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 181—208 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 310—325 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmănyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 413—414 (fragment). — *359.*

40 — Acest studiu a fost publicat iniţial sub titlul I. *S. Turgheniev, notiţă bibliografică* în *Drepturile omului,* anul I, nr. 75, 76,

77 şi 78, din 5, 7, 8 şi 9 mai 1885, slujind şi ca introducere la romanul lui Turgheniev *Generaţia noua,* a cărui traducere s-a publicat în foiletonul literar ai ziarului amintit. A fost reprodus în *Contemporanul,* anul IV, nr, 23—24, martie-mai 1886, p. 888—898 şi în formă prescurtată în *Lumea noua şi literară şi ştiinţifică,* anul II, nr. 15 (440) din 18 februarie 1896. Sub titlul *Generaţia nouă de Turgheniev* a fost inclus în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. II, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 209—225 ; ed. a Il-a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 209—223 ; ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 209—223 ; C. Dobrogeanu-Gherea. *Trei scriitori ruşi: Tar as Şevcenco, Turgheniev, Dostoewsky,* Bucureşti, Editura P.S.D., 1945, p. 15—24 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956. p. 334—342 : C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmânyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 581—591 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivascu), Bucureşti, Editura pentru literatura, 1967, p. 29—37. — *377.*

41 — C. Dobrogeanu-Gherea a tradus titlul romanului lui I. S. Turgheniev *Nov,* iniţial *Generaţia nouă,* oprindu-se apoi la *Lumea nouă.* O traducere recentă a optat pentru forma *Deştelenire,* romanul apărut sub acest titlu în ediţia a Il-a în Bucureşti, Editura „Univers", 1973. — *379.*

42 — O biografie a revoluţionarei ruse Sofia Perovskaia a fost publicată în *Revista socială,* anul I, nr. 4 si 6, iulie şi septembrie 1884, p. 142—149, 201—205. — *386.*

43 — Studiul *Dostoievski* a fost publicat mai întîi în ziarul *Românul* (anul XXIX, din 16—17 şi 18 septembrie 1885, p. 286 şi 830), slujind ca prefaţă la romanul *Umiliţi şi obidiţi,* apărut sub foileton în acelaşi ziar. A fost reeditat în : I. Gherea, *Studii critice,* voi. II, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 226—238 ; ed. a II~a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 224—236 ; ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 224—236 ; C. Dobrogeanu-Gherea. *Trei scriitori ruşi: Taras Şevcenco, Turgheniev, Dostoevjsky,* Bucureşti, Editura P.S.D., 1945, p. 25—32 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 326—333 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită şi prefaţată de Horia Bratu), Bucureşti, „Biblioteca' şcolarului", 'Editura tineretului, 1957, p. 292—301 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmânyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963 p. 592—600 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivascu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 38—45. — *388.*

44 — Membrii cercului M. V. Butaşevski-Petraşevski, care urmărea reformarea fundamentală a Rusiei, au fost arestaţi în mare parte de autorităţile ţariste. împotriva a 21 dintre ei şi, printre care şi Dostoievski, s-a pronunţat pedeapsa cu moartea. La 22 decembrie 1849, după opt luni de închisoare, condamnaţii au fost duşi spre locul de execuţie din piaţa Semionovski, unde, în ultima clipă, li s-a comutat pedeapsa în muncă silnică. Acest moment înfiorător îşi va pune pecetea pe viaţa şi creaţia lui Dostoievski. — *389.*

45 — Studiul *Criticii noştri* şi *Năpasta* a fost publicat pentru prima dată în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice,* voi. II, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 239—296 ; reeditat în ed. a Il-a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 237—289 ; ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 237—289 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. II (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 117—146 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită şi prefaţată de Horia Bratu), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1957, p. 89—128 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmânyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 425—426 (fragment) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivascu), Bucureşti, Editura pentru, literatură, 1967, p. 317—348 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii cru tice,* voi. II (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toţi", Editura „Minerva", 1976, p. 175—212. — *396.*

46 — Studiul *Cauza pesimismului în literatură şi viaţă* a fost publicat prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice** voi. II, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 297—356 şi reeditat în ed. a Il-a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 290—348 ; ed. a IH-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 290—348 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 129—161 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmânyok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bucureşti, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 182—208 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivascu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 380—415 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* voi. I (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toţi", Editura „Minerva", 1967, p. 137—178. — *432.*

A

Alecsandri, Vasile. — 28, 29, 46, 63, 149, 166, 271, 272, 279, 289, 298, 361, 376, 402.

— bardul de la Mirceşti. — 297, 361.

Alexandrescu. Grigore I. — 397, 398, 407, 408, 421, 422, 423, 424, 430, 431.

Alexandru Macedon. — 76, 179.

Ariosto, Ludovico. — 104.

Aristofan. — 218.

Arnim (Ludwig Joachim, zis Achim von). — 308.

Arthur (Artus), rege. — 76.

Ârutnev (vezi : Gr. Ventura).

B

Bacon, Francis, baron de Verulam. — 439.

Bagehot, Walter. — 34.

Bahnsen, Julius. — 50.

Baiazid I Ildîrîm. — 79, 88.

Balzac, Honore de. — 17, 19, 20, 21, 164, 167, 309, 310, 466.

Barbe Gendre. — 196.

Baudelaire, Charles. — 86, 92.

Bălcescu, Nicolae. — 287.

Beethoven, Ludwig van. — 275.

Beldiman, Alexandru V. — 63.

Belinski, Vissarion Grigorievici. — 389, 430.

Bjornson, Bjornstjerne. — 169, 171.

Blanc, Louis. — 19.

Bogdan-Duică, G. — 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278.

Bolintineanu, Dimitrie. — 46.

Bolliac, Cezar. — 59, 63.

Borne (Lob Baruch, zis Ludwig). — 74, 430.

Bourget, Paul. — 439, 441.

Brandes, Georg. — 31, 33, 34, 38, 42, 249, 309, 381, 461.

Brociner, Ion. — 8,124,125,126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135.

Browning, Elizabeth Barett. — 75.

Biichner, Ludwig. — 52.

Burke, Edmund. — 268.

Byron, George Gordon, lord. — 26, 42, 44, 45, 48, 56, 65, 66, 72, 93, 104, 187, 188, 190, 198, 199, 301, 309.

Caragiale, Ion Luca. — 8, 13, 90, 122, 125, 215, 217, 218, 219, 220, 223, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 273, 279, 280, 287, 328, 329, 330, 333, 336, 337, 338, 341, 342, 344, 356, 358, 362, 396, 397, 398, 399, 403, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424.

Caro, Elme Mărie. — 43, 52.

Carol cel Mare (Charlemagne). — 76.

Carriere, Moritz. — 268.

Cehov, Anton Pavlovici. — 377.

Cervantes, Saavedra Miguel de. — 130.

Cezar (Caius Iulius Caesar). — 179.

Chateaubriand, Francois Rene, viconte de. — 194, 195, 436.

Cheve. — 106, 121.

Cîrlova, Vasile. — 46.

Corneille, Pierre. — 245, 281, 286.

Correggio (Antonio Allegri zis *il)*. — 120, 121.

Courier, Paul-Louis. — 366, 367.

D

Dante, Alighieri. — 39, 40, 198, 291, 311, 318, 319, 320.

Daudet, Alphonse. — 378, 379.

Delavrancea, Barbu (Barbu Ştefănescu). — 8, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 39, 40, 45, 274, 275, 398.

Despot-Vodă (Ioan Iacob Eraclid). — 360.

Dickens, Charles. — 41, 78, 309, 378.

Dobrogeanu-Gherea, Constantin. — 5, 6, 7, 8, 9, 79, 282.

— I. Gherea. — 13, 193, 203, 208, 251, 252, 253, 257, 260, 269, 275, 432.

— C.D.G. — 245.

Dositoievski, Fiodor Mihailovici. — 152, 153, 164, 229, 245, 274, 275, 276, 329, 330, 336, 337, 338, 377, 380, 388, 389, 390, 391, 392.

Duhring, Karl Eugen. — 82.

E

Eliot, George (pseud. lui Mary Anne Evans). — 41.

Emil (rveâ: C. Miile).

Eminescu, Mihai. — 8, 13, 26, 28, 29, 45, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 99, 100, 106, 107, 111, 112, 116, 119, 121, 122, 123, 136, 137, 139, 141, 142, 145, 148, 149, 150, 154, 155, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 168, 193, 203, 204, 205, 206, 208, 212, 213, 214, 253, 257, 259, 260, 269, 272, 306, 402, 432.

Erasm din Rotterdam (Erasmus Desiderius Rotterdamus ; pseud. lui Gerhard Gerhards). — 218.

Eschil (Aischylos). — 65, 198, 259, 313, 322, 324.

Euler, Leonhard. — 201.

Euripide (Euripides). 44, 313, 324.

F

Faguet, Emile. — 19, 20, 21.
Fechner, Gustav Theodor. — 260, 261, 266, 267, 269.
Feuerbach, Ludwig. — 147, 441, 447.
Firdusi (Firdousi) (Abul Kasim Mansur). — 326.
Flaubert, Gustave. — 17, 32, 38, 41, 163, 167, 211, 378.
Fleury, Jean. — 380.
Fourier, Francois Mărie Charles. — 389.

G

Garşin, Vsevolod Mihailovici. — 377.
Gautier, Theophile. — 167.
Glaber, Râul — 314.
Goethe, Johann Wolfgang. — 17, 26, 28, 42, 65, 66, 72, 78, 81, 171, 198, 201, 211, 257, 258, 281, 291, 303, 308, 309, 322.
Gogol, Nikolai Vasilievici. — 218, 224, 388.
Goncearov, Ivan Aleksandrovici. — 388.
Goncourt, Edmond de. — 167.
Goncourt, Jules de. — 167.
Grigoriu. — 451.
Guyau, Mărie Jean. — 34, 167, 436, 437, 441, 442.

H

Hartmann, Eduard von. — 43, 50, 82, 91.
Hasdeu, Bogdan Petriceicu. — 448.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. — 265, 269.
Hegesias. — 44.
Heine, Heinrich. — 39, 45, 71, 109, 122, 188, 190, 295, 304, 311, 313, 320, 321, 324, 326, 469.
Heliade-Rădulescu, Ion. — 63.
Hennequin, Emil. — 33, 34.
Herbert, Johann Friedrich. — 268.
Hermann, Karl Friedrich. — 268.
Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm (d'Amadeus). — 308, 309, 310.
Hofmann, Eduard. — 419.
Homer. — 198, 291, 312, 319.
Horațiu (Quintus Horatius Flaccus). — 361.
Hugo, Victor Mărie. — 17, 27, 41, 42, 72, 104, 198, 245, 286, 289, 301, 304, 305, 310, 382.

Ionescu-Gion, G. I. — 396.
Iorga, Nicolae. — 337, 396.

Juvenal (Decimus Junius Juvenalis). — 218.

K

Kant, Immanuel. — 263, 264, 265, 268, 269, 270, 272, 276.
Kirchmann, Iulius-Hermann. — 268.
Korolenko, Vladimir Galaktionovici. — 377.
Kravcinski, Serghei Mihailovici (pseud. Stepniak). — 377.

L

Lamartine, Alphonse de. — 42, 104.
Lange, Friedrich Albert. — 325, 326.
Lassen, Christian. — 85.
Last, Adolf. — 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 426, 427, 428, 429, 430, 431.
Lăpuşneanu, Alexandru. — 360.
Leconte de Lisle (Charles Mărie Leconte, zis). — 167.
Leibnitz, Gottfried Wilhelm. — 201.
Lenau, Nikolaus (pseud. lui Nikolaus Niembsch von Strehlenau). — 122, 123.
Lenormant, Francois. — 85.
Leopardi, Giacomo. — 42, 43, 45, 52, 139, 141, 174, 175, 187, 188, 190, 194, 195, 198, 295, 304.
Lermontov, Mihail Iurevici. — 65, 66, 309, 388.
Lesevici, Vladimir Viktorovici. — 85.
Lessing, Gotthold Ephraim. — 28, 247, 252.
Lovinescu, Eugen. — 6.
Lucrețiu (Titus Lucretius Carus). — 44.

M

Macedonski, Alexandru. — 124.
Maiorescu, Titu. — 6, 28, 29, 30, 37, 107, 108, 116, 197, 202, 245, 252, 260, 271, 272, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 296, 303, 304, 403.
Marlborough (John Churchill, duce de). — 179.
Matejko, Jan. — 152.
Michelangelo, Buonarroti. — 261, 300, 301.
Michelet, Jules. — 324.
Mickiewicz, Adam. — 301, 309.
Miele, Veronica. — 39.
Miile, Constantin (pseud. Emil). — 23, 25, 426.
Milton, John. — 65, 66, 291.
Mircea cel Bătrîn. — 79, 80, 88, 213.
Moliere (Jean Baptiste Poquelin, zis). — 218, 281, 305.
Moltke, Helmuth von. — 446.
Montegut, Emile. — 42.
Morna (vezi : Ioan N. Roman).
Mortun, Vasile G. — 13, 362, 376.
Mumuleanu, Barbu Paris. — 88.
Munkâcsy (Michel von Lieb, zis Mihâly). — 152.
Muresanu, Andrei. — 43, 63, 64, 88.
Musset, Alfred de. — 17, 26, 37, 38, 44, 45, 72, 102, 104, 122, 187, 198, 305, 451, 454, 455, 456, 457, 458.

N

Napoleon I Bonaparte. — 54, 55.
Nădejde, Sofia — 205, 396.
Nădejde-Armaşu, Iosif. — 7.
Negruzzi, Costache. — 46.
Newton, Isaac. — 201.
Nicolae I, țar al Rusiei. — 389, 390.
Novalis (Friedrich, baron von Hardenberg, zis). — 308.
Novodvorski, Andrei Osipovici (pseud. A. Osipovici). — 377.

O

Osipovici (vezi : Novodvorski, Andrei Osipovici).

Ostrovski, Aleksandr Nikolaevici. — 407.

Ovidiu (Publius Ovidius Naso). — 361.

P

Paganini, Niccolo. — 127, 169.

Paul, Jean (pseud. lui Johann Paul Friedrich Richter). — 269.

Pericle (Perikles). — 313.

Perovskaia, Sofia. — 386.

Petrarca, Francesco. — 104, 320.

Petraşcu (Pătrascu), Nicolae. — 432, 433, 439, 440, 458.

Petraşevski (Butaşevici-Petraşevski), Mihail Vasilievici. — 389.

Piseimski, Aleksei Feofilaktovici. — 380.

Platon. — 254, 256, 276.

Prodănescu. — 28.

Ptolemeu I Soter, rege al Egiptului. — 44.

Puşkin, Aleksandr Sergheevici. — 224, 388.

R

Rabelais, Francois. — 218.

Racine, Jean. — 245, 281.

Racoviţă, D. (pseud. Sphynx). — 16, 22, 23, 25, 26, 38, 39, 40.

Rafael, Sanzio. — 107, 261, 271, 311.

Ramses al II-lea, faraon al Egiptului. — 464.

Renan, Ernest. — 388.

Richard al III-lea, rege al Angliei. — 425.

Roland. — 76.

Rollinat, Maurice. — 207.

Roman, Ioan N. (pseud. Morna). — 26, 27, 192, 193, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214.

Rosetti, Constantin A. — 46, 90, 213.

Rubens, Peter Paul. — 293, 299.

S

Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy, conte de. — 21, 389.

Sainte-Beuve, Charles Augustin de. — 34, 38.

Saltîkov-Scedrin, Mihail Evgrafo viei. — 218.

Sand, George (pseud. lui d'Amandine Lucie Aurore Dupin, baroneasă Dude van t). — 42, 456.

Sarrazin, Gabriel. — 75.

Savonarola, Girolamo. — 122.

Scherer, Wilhelm. — 252, 265.

Scherr, Johannes. — 210.

Schiller, Friedrich. — 28, 29, 90, 122, 134, 135, 146, 272, 301, 308.

Schlegel, August Wilhelm von. — 71, 308.

Schleiermacher, Friedrich. — 441, 447.

Schopenhauer, Arthur. — 39, 43, 50, 82, 174, 175, 176, 185, 188, 461, 462, 467.

Scrob, Carol. — 39, 40.

Shakespeare, William. — 17, 18, 19, 20, 21, 26, 28, 39, 40, 143, 153, 164, 199, 261, 273, 274, 281, 285, 290, 295, 301, 302, 382, 383, 395, 399, 405, 423, 424, 425, 426, 427.

Shelley, Percy Bysshe. — 65, 66, 198, 199, 301, 309, 323.

Siebeck, Hermann. — 268.

Siemiradzky, Henryk. — 152.

Skobelev, Mihail Dmitrevici. — 300.

Sofocle (Sophokles). — 44, 198, 258, 259, 313, 324.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand. — 268, 269.

Spencer, Herbert. — 72, 73, 94, 95, 193, 283, 292.

Speşnev, Nikolai Aleksandrovici.' — 389.

Sphynx (vezi : D. Racoviţă). •

Stanley, sir Henry Morton (numele adoptiv al lui John Rowlands). — 271.

Stendhal (Henry Beyle). — 309, 457.

Stepniak (vezi Serghei Mihailovici (Kraveinski).

Sully, James. — 462, 467.

Swift, Jonathan. — 218.

Swinburne, Algernon Charles. — 199.

Ş

Ştefan cel Mare. — 80, 360.

T

Taine, Hippolyte Adolphe. — 19, 20, 21, 33, 34, 38, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 58, 150, 210, 249, 254, 293, 300, 303, 312, 313, 314.

Tasso, Torquato. — 104, 157.

Teodoru, Dimitrie A. — 203.

Thackeray, William Makepeace. — 378.

Thiersch, Bernhard. — 268.

Tieck, Ludwig. — 308.

Tissot, Joseph-Louis-Victor. — 387.

Tolstoi, Lev Nikolaevici. — 23, 41, 337, 338, 377, 389, 447, 457, 459, 461, 467.

Turgheniev, Ivan Sergheevici. — 41, 245, 377, 378, 379, 380, 381. 382, 383, 384, 385, 386, 388.

Ţ

Ţichindeal, Dimitrie. — 64, 88.

U

Uhland, Ludwig. — 308.

Unger, Josef. — 268.

Uspenski, Gleb. — 377.

V

Văcărescu, Ienăchiţă. — 63.

Velescu, Ştefan. — 124.

Ventura, Grigore (pseud. Arutnev). — 426.

Veresciaghin, Vasili Vasilievici. 152, 298, 299, 300.

Vigny, Alfred de. — 86.

Virgiliu (Publius Virgilius Maro). — 311.

Vischer, Friedrich Theodor. — 269.

Vlad Ţepeş. — 70, 80.

Vlahuţă, Alexandru. — 8, 13, 29, 45' 116, 136, 137, 139, 141,

142, 145, 148, 149, 150, 153, 155, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 212, 257.

Voisin, Felix. — 419.

Voltaire (Francois Mărie Arouet, zis). — 218, 237, 238, 290, 455, 458.

W

Werner, Zacharis. — 308.

X

Xerxes I, rege al Persiei. — 464.

Z

Zamfirescu, Duiliu. — 176, 178, 180, 182, 183, 187, 189, 190, 191.

Zeising, A. — 268, 269.

Zola, Emile. — 36, 156, 293, 309, 380, 382, 458.

INDICE DE ZIARE ȘI REVISTE

Adevărul (București) — cotidian. — 396, 397, 417.

Analele patriei (vezi: *Otecestvennîe zapiski).*

Arhiva Societății științifice și literare din Iași. — 397, 398, 421.

Contemporanul (Iași) —revistă științifică și literară. — 5, 7, 13, 29, 43, 44, 192, 203, 204, 206, 208, 245, 280, 362.

Convorbiri literare (București) — revistă de cultură. — 279, 282, 289, 305, 306, 307.

Drepturile omului (București) — ziar politic-social editat de Cercul socialist din București. — 245, 379.

Liberalul (Iași) — cotidian. — 26.

Literatură și știință (București) — publicație semestrială, director C. Dobrogeanu-Gherea. — 5.

Lumea nouă științifică și literară (București) — supliment săptămînal al ziarului „Lumea nouă". — 5.

Lupta (București) — ziar radical. — 22, 23, 414.

Lupta literară (București) — supliment al ziarului „Lupta". — 39.

Națiunea (București) — cotidian. — 22, 39, 40, 397.

Die Neue Zeit (Stuttgart) — revista vieții spirituale și publice. — 298, 299.

Otecestvennîe zapiski (Petersburg) — revistă literară și politică. — 388.

Resboiul (București) — cotidian, redactor Gr. H. Grandea. — 387.

Revista literară (București). — 124, 135.

Revista politică (Suceava). — 414.

Revue politique et litteraire (Paris) — săptămînal. — 380.

Revista socială (Iaşi) — redactor I. Nădejde. — 386.

România (Bucureşti) — cotidian al Partidului liberal-conservator. — 403, 408, 419, 427.

România liberă (Bucureşti) — cotidian. — 16, 39.

Românul (Bucureşti) — ziar liberal-radical. — 245, 388, 391, 394.

La Societe Nouvelle (Paris, Bruxelles) — revistă internaţională. — 391.

Steluţa (Roman) — revistă ştiinţifică, literară şi economică, bimensuală (1 mai — 12 septembrie 1885). ~ 222.

Timpul (Bucureşti) — cotidian al Partidului conservator. — 212.

INDICE DE DENUMIRI GEOGRAFICE

A

Africa. — 271.

Alpi (munţi). — 447.

America. — 73, 157, 194, 209, 268, 388, 424, 444.

Anglia (Englitera). — 75, 199, 291, 427, 428, 435.

Apus (Occident). — 21, 46, 59, 60, 216, 217, 218, 299, 388, 433, 459.

Arabia. — 257.

Atena. — 212, 313.

Athos (munte). — 76.

B

Basarabia. — 197.

Berlin. — 265, 313.

Brabant. — 322.

Bucureşti. — 24, 25, 125, 128, 136, 183, 185, 221, 361.

Budapesta. — 300.

Bulgaria. — 129, 385, 386.

C

Cartagina. — 211.

Caucaz (munţi). — 68, 309, 322, 323.

D

Danemarca. — 128, 141, 175, 383, 384, 424, 428.

Dealul Mitropoliei. — 361.

Dorohoi. — 363, 364, 368.

Dunărea. — 79.

E

Egipt. — 316.

Europa. — 21, 30, 45, 46, 54, 55, 59, 72, 156, 179, 216, 217, 218, 299, 300, 316, 377, 378, 383, 388, 433, 444, 459.

F

Florenţa. — 318.

Frankfurt. — 75.

Franţa. — 19, 21, 27, 32, 38, 179, 215, 216, 264, 360, 392.

Gange. — 464.
Germania. — 28, 78, 82, 252, 258, 264, 308.
Giurgiu. — 300.
Grecia (Elada). — 44, 72, 88, 123, 150, 291, 308, 312, 313.
Grivița. 286, 287, 297.

H

Hamburg. — 252.
Havana. — 212.
Heidelberg. — 264.
Herculaneum. — 311.

Iaşi. — 26, 332, 363, 397, 421.
Imperiul roman. — 314, 325.
India. — 43, 53, 299.
Italia. — 42, 291, 300.

Londra. — 78, 444.

M

Marea Egee. — 311.
Marsilia. — 444.
Milo (Milos). — 275.
Mirceşti. —- 297, 361.
Mississippi. — 464.
Moldova. — 178.

N

New York. — 408, 444.
Nord. — 170, 388.
Norvegia. — 170.
Noua Zeelandă. — 315.

O

Olimp (munte). — 312.

Paris. — 69, 79, 178, 180, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 221, 264, 272, 378, 452, 457, 458.
Păros. — 120, 121.
Pergam. — 313.
Persia. — 316, 326.
Petersburg (Petrograd). — 34, 299, 388, 389, 395.
Plevna. — 297.
Ploieşti. — 239.
Polonia. — 309.

R

Roma. — 72, 218, 313, 361.
Roman. — 222.
România. — 5, 7, 8, 39, 64, 123, 207, 287, 297, 305, 407, 424.
— Țara românească. — 28, 123.
— Dacia. — 361.
Roncevaux. — 76.
Rotterdam. — 218.
Rusia. — 309, 378, 379, 382, 387, 388, 390, 392, 458, 459.

Sena. — 69.
Sfîntă Elena (insulă). 54.
Siberia. — 45, 389.
Sparta. — 258.
Stuttgart. — 299.
Suceava. — 414.

T

Transilvania. 197, 209.

U

Ungaria. 209.

Veneția. - 95, 96.
Verona. - 24.
Viena. - 123.

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

STUDII CRITICE (voi. I)

Prefaţă (1890) 13

Asupra criticii 15

Decepţionismul în literatura română 43

Eminescu 61

D-l Brociner ca descriitor al vieţii ţărăneşti . . 124

A. Vlahuţă 136

Pesimistul de la Soleni 172

Tendenţionismul şi tezismul în artă 192

I. L. Caragiale 215

STUDII CRITICE (voi. II)

Prefaţă (1891) 245

Asupra criticii metafizice şi celei ştiinţifice . . 247

Personalitatea şi morala în artă 279

Ceva despre clasicism şi romantism 308

Făclia de Paşte şi *Năpasta* 328

Ştefan Hudici 35

Generația nouă *de Turgheniev* 377
Dostoievski 388
Criticii noştri şi *Năpasta* 396
Cauza pesimismului în literatură şi viață . . . 432
Adnotări 471
Indici 482

Redactor : MIHAELA DAN
Tehnoredactor : FLORIAN SAPTJNARESCU

Format 16/54X84. Coli tipar 31. Planşe 1
Bun de tipar 25 aprilie 1979. Apărut — mai 1979

^ ^ ^ ^

Comanda **nr. 9128/2478**
întreprinderea poligrafică „13 **Decembrie 1918",**
str. Grigore Alexandrescu nr. **89—97,**
Bucureşti,
Republica Socialistă **România**